cahiers du CINEMA

Jean Renoir
Howard Hawks
François Truffaut
Robert Bresson
Pesaro



numéro spécial

numéro 180 juillet 1966

Il n'est pires
sourds que ceux qui ne
veulent pas entendre.
Ayez pas peur de ressasser.
L.F. Céline.



cahiers du CINEMA

N° 180 JUILLET 1966



Howard .awks : « Red Line 7000 » (Laura Devon : John Robert Crawford).





.cques Demy : . Demoiselles Rochefort » .çoise Dorléac et Catherine Deneuve).

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

Comme le sang qui part du cœur et y revient, la sympathie qui nous lie à nos lecteurs nous revient, enclose dans ces globules que sont leurs lettres, qui répondent aux nôtres, que sont nos articles. De même que pour le sang, nous pouvons y distinguer plusieurs groupes. Au groupe « encouragements » (sous-groupe « Semaine des Cahiers », laquelle continue de nous valoir un abondant courrier), se rattache cette lettre de Gilles Groulx (cinéaste, Canada), adressée à J.-A. Fieschi :

« ... L'éclatant succès des « Cahiers », à la « Semaine », m'a beaucoup impressionné. Il m'a semblé qu'on en parlait partout, dans toutes les presses. Je crois que vous avez « sonné » à peu près tout le monde (en tout cas ici) et que la « Semaine » a dépassé toutes les autres initiatives de « groupes de choc » du cinéma. Par surcroît, vous nous avez dépassés par l'extérieur. Chapeau aux « faucons » des « Cahiers ».

D'un Canadien (encore...) de Lyon, James Laverdure :

« Vous avez placé l'art du cinéma à la right place, vous êtes quelque chose qui tente de voir clair et de comprendre, au milieu de la confusion. Confusion qui règne notamment dans la presse littéraire (...) dans ces revues qui se défendent du septième art et qui en sont à sept lieues. Then, keep on straightforward !... »

Et cette autre lettre, à la très curieuse dialectique, d'un membre de la revue (bête et méchante) « Crachats » (S. Morin, Niort) :

« On peut dire que vous luttez. Si on veut. Enfin. Bref, passons. Sur ce point nous sommes d'accord. Vous avez pris une position assez extraordinaire. Pourquoi assez ? Le jeune cinéma est magnifique. Stop, pas de lyrisme... Grâce à vous, nous avons lu de merveilleux articles. C'est pas du tout la peine de se montrer admiratif quand on l'est. »

Malheureusement, pas de lettres d'engueulade. Ça aurait mis du sel. Attendons. Pourtant, je crois que si Marcel Dumas (Vénissieux) nous eût écrit plus tôt, ce n'eût pas été pour nous dire son accord. En effet :

« J'ai souvent été tenté de prendre Godard pour un petit malin, anarchiste distingué de la pellicule, marchandise à snobs. *A bout de souffle* ne m'avait pas coupé le souffle, j'ai englouti *Le Mépris* avec lassitude, avec *La Femme mariée*, je me suis cru allergique à Godard, j'ai failli vomir de dégoût (ou de rage, de ne rien comprendre). Et puis, j'ai été touché, conquis. *Pierrot le fou* m'a surpris (au sens le plus fort du terme) et puis j'ai vraiment collaboré (en tant que spectateur payant) à *Masculin Féminin*... Il y a des cinéastes-opium qui réussissent à nous entuber,

par amour pour l'art, la qualité ou le spectacle. Nous nous pâmons à la sortie... Godard, lui, nous force à réagir. Pour éviter que la magie de l'image nous circonvienne, il bourre ses films de « vous êtes au cinéma ». Vous entendez mal ? Prêtez l'oreille ! Vous croyez qu'on vous entube ? Non, les acteurs eux-mêmes vous rappellent à votre mission de spectateurs. Godard nous méprise ? Non, il nous prend à témoins sans cesse. Il fait collaborer le spectateur à ses films. Il fait confiance à notre lucidité. Il nous prend — il était temps de le faire, au cinéma — pour des spectateurs adultes. Merci. »

Mais, à défaut d'engueulade, il y a cette mise au point de Frédéric Thébaud, Valenciennes (Commission « Peuple et Culture »), en réponse à la lettre de Michel Sandras (Commission « Peuple et Culture »), publiée ici même :

« J'ai lu dans votre numéro 178 la lettre signée Michel Sandras, approuvant certaines de vos positions et surtout émettant sur « Image et Son » un avis tranchant. Je n'ai pas à chercher les raisons pour lesquelles vous avez publié cette lettre. Mais le fait que le signataire ait ajouté « Responsable de la Commission Cinéma, Peuple et Culture » pourrait faire croire que la Commission entière partage ce point de vue. Peuple et Culture fait partie de la Ligue de l'Enseignement. Nombre de ses militants (de province par exemple) collaborent avec les fédérations d'Œuvres Laïques et les ORLEIS. Les publications de la ligue, notamment « Image et Son », conservent la première place dans les revues que nous recommandons dans nos stages. J'aimerais qu'il vous soit possible d'insérer cette petite mise au point dans votre prochain numéro. Michel Sandras est d'ailleurs au courant. Remerciements et salutations. »

L'insertion est faite. Nous nous bornons à constater qu'à « Peuple et Culture » on est également passionné, que ce soit dans le feu de l'accord ou la courtoisie du désaccord. Ce nous semble l'essentiel. Et si ce petit échange entre « Peuple et Culture » et nous pouvait profiter à notre cause commune : le cinéma, ce serait parfait.

Au chapitre efficience, maintenant : Gérard Coudène, de Grenoble, nous dit, à la suite de quelques pertinents commentaires sur Bresson :

« Pourquoi ne pas prendre en main le cinématographe ? Pourquoi ne pas faire appel à nous, aux maigres ressources financières de chacun de nous, qui, ajoutées, permettraient peut-être de produire réellement des films ? Pourquoi pas, à une heure qui paraît être décisive ? Il se peut très bien que mon idée soit complètement folle et irréalisable, mais si ça réussissait ? Ce serait beau, ne croyez-vous pas ? »

Oui. D'autant que les seules idées dignes d'intérêt, et fécondes, ont toujours été les idées « folles et irréalisables ». Par ailleurs, votre idée se trouve déjà depuis quelque temps dans l'air, du côté des ciné-clubs. Vous voyez donc que, déjà, vous n'êtes pas tout seul.

Raymonde Soller (Toulouse), nous dit :

« Que pourrions-nous faire pour vous aider ? Nous voudrions tant faire quelque chose. »

C'est très gentil. Alors disons que dans l'immédiat c'est simple : diffusez, faites diffuser les « Cahiers ». Une politique des abonnements serait aussi la bienvenue. Sur un autre plan, la lettre de M. Martin de Saint-Seine (Gagny) vise à une efficacité non moindre :

« Voici une copie de la lettre que j'envoie au gérant du cinéma Hollywood, suite à sa désastreuse projection de *La Règle du Jeu* : ... La copie du film, ce n'était pas votre faute, était déjà abîmée. Mais vous, vous l'avez massacrée. La fiche technique de *La Règle du Jeu* indique le format 1,33. Je lis, dans une lettre de Renoir aux projectionnistes (« Avant-scène du cinéma », numéro 44 - découpage de *La Grande Illusion*) : « Cet appel est celui d'un technicien à un autre technicien... Ce film a gardé de l'époque de sa naissance certaines caractéristiques... L'une d'elles est qu'il est conçu pour un écran 1,33 x 1. J'ai composé chaque image pour remplir cette surface et ne pas laisser de vide. J'ai accumulé les détails, soit en haut, soit en bas du cadre. En projetant mon film sur un écran de dimensions élargies, vous risqueriez d'éliminer ces détails que je crois importants, et aussi de couper une partie des têtes des personnages, ce qui me paraît inesthétique... » Or, vous vous êtes permis de projeter le film en format panoramique... Je n'avais pas payé 5 F pour voir des « extraits » de *La Règle du Jeu*. Mais je dois tout de même vous remercier sur un point : grâce à vous, j'ai compris comment on peut détruire un chef-d'œuvre en supprimant quelques vers à « Phèdre », quelques mesures à Mozart, quelques détails à *La Règle du Jeu*... Le Médicis pouvait s'enorgueillir à juste titre de sortir cette version enfin intégrale, mais vous, vous auriez dû annoncer : « En exclusivité, une nouvelle version mutilée de *La Règle du Jeu* ». Renouvelez l'expérience des critiques et amateurs qui, en 1939 et 1945, n'ont pas compris ce chef-d'œuvre dénaturé. »

Votre lettre nous a ravis. Si tous les amateurs de cinéma appliquaient comme vous le faites la leçon du cinéphile de « Masculin Féminin », la vie des massacreurs de films deviendrait rapidement intenable.

Au chapitre censure, la lettre de Klaus (...), Berlin, R.D.A. :

« Je viens d'apprendre que M. Bourges a dit non à *La Religieuse*. Ainsi, chez vous, Diderot est encore dangereux ! Mais réjouissez-vous. La censure française est connue pour autoriser finalement ce qu'elle a interdit. Malheureusement, notre censure est infiniment plus ferme sur les principes. Nous, nous ne verrons jamais *Hiroshima, mon Amour*, ni *Cendres et diamants*. Heureusement, il existe pas trop loin de chez nous, une oasis cinématographique, que ma femme vient de découvrir : la Pologne, où elle a pu enfin voir *La Peau Douce*, *Une femme mariée*, *Les Carabiniers*... »

Si nous sommes au courant ? Un peu : nous venons d'apprendre qu'on a interdit chez vous *Les Amours d'une blonde*. Mais chez nous, pour *La Religieuse*, encore aucune autorisation en vue : c'est vous qui vous faites des illusions. En tout cas, ça nous fait grand plaisir de constater que là même où nous ne sommes pas diffusés, nous sommes un peu connus...

Je terminerai en évoquant le gros problème de votre courrier, ces nombreuses lettres qui nous adjurent : « Comment faire du cinéma ? Comment devenir critique ? Puis-je monter à Paris ? Aidez-moi... »

Croyez bien que ces lettres sont lues, avec l'attention et la bienveillance qu'elles méritent. Mais sachez aussi que, sauf cas particuliers, nous ne pouvons y répondre. Nous ne pouvons procurer logement, argent, caméra, travail, à deux ou trois douzaines de gars et de filles par mois. Sachez aussi que nous avons eu, presque tous, vos problèmes. Mais il faut bien tenter de vous répondre, fût-ce en bloc et (pour le moment) sommairement. 1° Cinéma : Vous pouvez, là où vous êtes, avec une petite caméra, vous essayer. Je vous signale qu'on n'a pas plus de chance de s'y essayer à Paris. 2° Argent : Nous ne connaissons aucune « source d'argent ». Par ailleurs, vivre de la critique n'est, n'a jamais été, et ne sera jamais (je parle pour la France) particulièrement rémunérateur. 3° Paris : Au temps de la décentralisation, et de la décadence de Paris (la plus sous-développée des villes de notre pays sous-développé) c'est folie pure que de vouloir s'y enterrer.

Reste votre besoin d'action. Très bien, alors : 1° Votre cas est-il si désespéré que tous les métiers autres que la critique et le cinéma vous soient interdits ? Il y en a pourtant des tas. 2° Sachez (mais l'ignorez-vous ?) qu'il y a toujours et partout quelque chose à faire. C'est banal mais vrai. Y compris (pour y revenir) dans le cinéma, qui a partout besoin de gens qui puissent aider à la création ou à l'organisation de ses moyens de diffusion. Tous ceux qui se sont lancés dans une des innombrables formes que prend actuellement le mouvement ciné-club le savent.

Michel DELAHAYE.

Dans un entretien accordé à *Jazz-magazine* (août), Duke Ellington raconte cet épisode peu connu de la carrière d'Orson Welles :
« *En* 1941, *nous jouions* « Jump for Joy » *au Main Theatre de Los Angeles. Orson Welles vint un soir. Il était au premier rang avec Dolores Del Rio et, après le spectacle, il me fit dire d'aller le voir à son bureau, et j'attendis. Il arriva enfin et explosa : « Hello, Duke. Je suis Orson Welles, je vous connais, mais vous ne me connaissez pas et blablabla... » Il n'arrêtait pas de parler. Finalement, après m'avoir dit combien il avait aimé ce que nous faisions — mais qu'il voyait le show autrement et que si jamais nous étions décidés à le monter ailleurs il s'associerait avec nous — il dit : « Je veux faire un film intitulé* It's All True. *Ce sera l'histoire du jazz ». Je devais être le co-producteur de ce film : scénario de Duke Ellington et Orson Welles, mise en scène de Duke Ellington et Orson Welles, musique de Duke Ellington, arrangements de Duke Ellington, etc., et il ajouta : « Vous aurez tous ces titres et, en plus, un certain pourcentage sur les recettes. Vous commencez aujourd'hui à* 1 000 *dollars par semaine ; vous toucherez* 1 500 *dollars à partir de la* 12ᵉ *semaine et, si vous n'acceptez pas, vous êtes un idiot ! » Je répondis : « Où est le contrat ? » C'est ainsi que j'obtins* 1 000 *dollars par semaine et une foule d'assistants, chargés de faire des recherches. J'écrivis* 28 *mesures : un solo de trompette qui devait représenter Buddy Bolden. C'était, bien sûr, un symbole du mot jazz. Ce fut la seule chose qui fut écrite pour* 12 500 *dollars : Orson Welles se fâcha avec la RKO et partit pour l'Amérique du Sud.* »

Le second tome de *L'Herne* consacré à Ezra Pound vaut surtout par les écrits du poète américain lui-même. Signalons toutefois, parmi les rares exceptions à cette règle, un texte, « In this thy Venice », qui, par bonheur, se trouve recouper notre domaine, puisque François Weyergans l'a « extrait d'un ensemble de notes accumulées pour permettre la rédaction d'un film ». Ce texte, d'un genre par conséquent si particulier, est rebelle aux coupures. A défaut d'extraits, disons avec l'auteur que « Défini en hâte, le drame est celui d'un homme qui hésite entre deux femmes, dans plusieurs villes, tout en s'enfonçant dans la mise en œuvre d'un spectacle ».
Ezra Pound est au cœur même de l'entreprise et cela à double titre puisque la manière qu'à le texte de brasser les souvenirs de tous ordres, cette remarque de Pound pourrait l'évoquer : « Je n'ai pas perdu le fil, je n'ai pas laissé tomber un fil pour en saisir un autre d'une teinte différente. Il me faut plus d'un brin pour tisser mon étoffe. »

Etant donné le sujet de *Masculin-Féminin,* il n'est pas inutile de savoir ce qu'en dit André Arnaud dans *Salut les copains* (juillet) :
« *Je me suis volé un bel après-midi ensoleillé pour aller voir le dernier film de Jean-Luc Godard,* Masculin-Féminin. *Il n'y a pas de quoi s'en vanter.*
Tout de même, c'est un spectacle assez curieux que de voir vieillir à vue d'œil un cinéaste de trente-cinq ans. Jean-Luc Godard a pris le parti de voir les jeunes avec le regard d'un diplodocus qui feuilleterait S.L.C.
C'est dire qu'il lui a fallu de la constance dans la recherche de ses personnages... et de la mauvaise foi dans le texte qu'il a fait lire aux acteurs.
Masculin-Féminin *ne se raconte pas. C'est un brouillon, comme presque tout ce que fait Godard. Il y a tout de même un certain entêtement sournois, dans ce film-brouillon, à présenter quelques pantins ridicules et assez prétentieux comme représentatifs des jeunes de notre époque. C'est là le fil conducteur de* Masculin-Féminin. *Godard ne se console pas, sans doute, de se démoder rapidement. D'où une sorte de hargne contre tout ce qui est jeune.*
Il y a tout de même une justice : ce film n'a aucun succès. Ni auprès des jeunes, à qui il voulait porter un coup en traître, ni auprès des adultes, car ils ne reconnaissent évidemment pas leurs fils et leurs filles sur l'écran. Godard dira peut-être qu'il a voulu trier quelques spécimens d'une petite catégorie de jeunes. Peu importe ce qu'il dira : il n'a rien compris à ce qui fait l'originalité d'un jeune de notre époque par rapport à un jeune de la sienne. Il est allé au-delà de la caricature. Il s'est trompé et il a ajouté à son erreur une belle dose de mauvaise foi.
Le ton de ce Copains-flash tranche sur celui des précédents. Je vous promets que nous parlerons à l'avenir de choses plus intéressantes que de ce film. Mais, exceptionnellement, j'ai tenu à dire ce que tout spectateur honnête, sensé, ne peut manquer de penser après avoir vu Masculin-Féminin. *Naturellement, la censure qui n'en rate pas une, a interdit ce film aux moins de dix-huit ans. Sans doute pour soustraire à leurs oreilles quelques grossièretés qui, pourtant, courent les rues et ne feront même pas fortune au ciné-club de La Chaux-de-Fonds. Si les jeunes qui ont peu de temps à perdre avaient pu voir* Masculin-Féminin, *Godard aurait mesuré l'ampleur et l'épaisseur de son échec, par le discrédit dans lequel il serait tombé. Il est vrai qu'il est lui-même assez « épais » d'esprit pour négliger les spectateurs de moins de dix-huit ans. Après tout, il n'est pas fait pour « durer » bien longtemps* (...).
Du lundi matin au vendredi soir, tout le monde travaille. Eh oui ! : les « possédés », comme disent certains, laissent le

démon du jerk dans l'armoire, avec les habits du dimanche. C'est simple, non? Trop simple pour ceux qui veulent faire du feuilleton à tout prix. Et si on leur disait que 70 pour cent des beatniks ne sont vraiment beatniks que le samedi et le dimanche, ils tomberaient des nues, et se montreraient même scandalisés ! Comme si on leur volait tout à coup leurs plus beaux paragraphes !
Il serait pourtant si simple de voir les jeunes tels qu'ils sont. Le blouson noir n'a jamais fait le voyou. Les « cheveux longs » ne sont pas tous des paresseux. Une hirondelle ne fait pas le printemps. Une idée fausse n'a jamais fait un bon article. Et une absence de scénario n'a jamais fait un film. Sur ce, bonnes vacances à tous. Et qu'il y ait en juillet plus de soleil sur les plages qu'il n'y a d'intelligence dans un film de Godard. Mais... vive le cinéma quand même !

Midit-minuit *Fantastique* (Ed. Le Terrain vague, 23-25, rue du Cherche-Midi, Paris-6ᵉ) vient de changer sa présentation. Le numéro 14 (juin) est, en fait, le premier d'une nouvelle série : format agrandi, illustrations dans le texte et d'excellente qualité, enfin, comme le signale Michel Caen dans son éditorial, une tendance à s'attacher de plus en plus au fantastique, même non filmé, aux dépens, souhaitons-le, de certains films « fantastiques » sans rapport avec le cinématographe ni finalement avec le fantastique.

Renouveau également à *Objectif*, mais en sens inverse, et cette sympathique revue canadienne n'en reste pas moins aussi bonne que par le passé, voire meilleure puisque comme l'écrit Michel Patenaude : « *Notre société ne crée pas de* Cléopâtre *ou de* Marnie *; elle ne fait que les consommer. Notre société cependant crée un film comme* Le Révolutionnaire, *un film un peu à son image, en tout cas à la mesure de ses possibilités. Et si la consommation rend satisfait, la création, elle, porte à réfléchir. Or,* Objectif *coûtait chaque année le prix d'un long métrage ; le scandale était installé dans la place, quelque part on avait rompu le point d'équilibre. Continuer à parler sur papier couché de films hors de notre portée, continuer à s'évader, ce n'était plus possible. D'où le papier-journal, la couverture monochrome...*
Et l'on trouve dans l'excellent numéro mai-juin 101 questions sur le cinéma canadien posées à Gilles Groulx, Gilles Carle et Jean-Pierre Lefebvre. En voici quelques-unes posées à l'auteurs du *Révolutionnaire :*
Question : Quelle conception aviez-vous de la création cinématographique ?
Lefebvre : *Le cinéma est pour moi le plus terre à terre, le plus inhumain des arts, et en cela il est l'image parfaite de notre civilisation. Créer au moyen du cinéma c'était pour moi, et ce l'est encore, essayer d'attaquer de front la réalité pour l'apprivoiser, c'était tenter d'organiser poétiquement cette matière brute qui nous écrase, ou, si l'on préfère, tenter d'intérioriser le monde extérieur, qui est impersonnel et semble trop souvent vivre en dehors ou sans la participation des hommes, comme tous ces hideux gratte-ciel qui s'érigent à Montréal.*
Q. : Avez-vous rédigé un scénario pour *Le Révolutionnaire ?*
L. : *Oui, c'est-à-dire un synopsis, mais complet et précis, d'une douzaine de pages.*
Q. : Avez-vous rédigé le scénario seul ?
L. : *Oui, il faut toujours, selon moi, que l'idée maîtresse d'un film vienne du réalisateur parce que c'est cette idée qui donne un sens à toute l'entreprise, qui permet au réalisateur de voir clair, de démêler les idées qui lui sont apportées par son équipe technique, ses comédiens, ses amis, parce que c'est cette idée qui lui permet d'adapter son film aux difficultés ou aux conditions particulières du tournage. Je suis positivement contre l'adaptation, surtout ici, au Québec. Un bon roman, la bonne littérature ont atteint une certaine abstraction, une certaine organisation du réel, et en partant de cette organisation préalable on brûle certaines étapes de la création qui sont essentielles. La création ne doit pas être une simple vérification d'une idée d'autrui ; c'est un corps à corps avec le réel brut, et si ce corps à corps n'existe pas, il y a plus de chances pour que ni le créateur ni le réel lui-même se trouvent régénérés. Or, je crois que nous avons, au Québec, besoin de réapprendre notre vie, nos traditions, notre société ; trop longtemps nous avons fait confiance à des porte-parole qui parlaient à tort et à travers et leur avons accordé une certaine infaillibilité, parce qu'ils faisaient partie de l'élite, ou du clergé, la suprême élite.*
Q. : Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?
L. : *Modifié, non, mais épuré, avant le tournage, réduit à ses lignes essentielles, à son sens profond (il y a trois versions du synopsis original), et pendant le tournage, adapté. Le film devait se dérouler entièrement dans la neige, or la première journée de tournage, le terrain était parfaitement sec ; le lendemain matin, il y avait dix pouces de neige.*
Q. : Avez-vous fait un découpage ?
L. : *Non, le véritable découpage d'un film, pour moi, c'est la mise en scène elle-même. Mais disons que j'avais tout de même opté, avant de commencer à tourner, pour une certaine attitude à garder tout au long, attitude qui avait trait, comme tout le reste, au sens du film, et à rien d'autre. Je ne voulais pas de gros plans, par exemple, sauf à de très rares moments, justement pour faire ressortir le manque de gros plans dans le reste du film. Je voulais des plans fixes et longs (pour donner l'impression que quelque chose allait s'amorcer), mais où il ne se passait rien, où l'on demeurerait toujours dans un état d'attente.*
Q. : Les dialogues ont-ils été écrits ou improvisés ?
L. : *Ecrits, parce qu'ils devaient être faux.*
Q. : Les dialogues ont-ils été modifiés pendant le tournage ?
L. : *Non.*
Q. : Les dialogues et le scénario ont-ils été écrits par la même personne ?
L. : *Oui.*
Q. : Qui a fourni l'argent pour la production du film ?
L. : *Moi. J'attendais à chaque fin de mois pour faire avancer le montage ou le son.*
Q. : Quels sont vos projets pour 66-67 ?
L. : *Je viens de terminer le tournage de* Patricia et Jean-Baptiste, *je commence le tournage de* Mon Œil *au début de l'été et je fais* Il ne faut pas mourir pour ça *(ce sera une production à peu près normale) à l'automne. En 1967, je vais aller visiter le site de l'Expo Universelle de Bruxelles.*
Q. : Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?
L. : *Il faudrait d'abord un Canada stable et un gouvernement qui lit autre chose que des James Bond. Je prévois à peu près la même chose que ce que tous les autres cinéastes réclament.*
Q. : Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?
L. : *Recommencer avec ce qui restera. Et s'il ne reste rien, je recommencerai avec rien : ça ne sera pas plus difficile que ce l'est présentement.*

On a pu lire dans *Filmcritica* (avril) un assez inquiétant texte où l'inénarrable Armando Plebe (universitaire italien se piquant de connaître le cinéma et, semble-t-il, la philosophie) s'en prend (c'est décidément à la mode un peu partout) à la nouvelle critique. On se doute des arguments (!) qu'il peut invoquer (encore que l'attaque d'*Uccellacci e Uccellini* au profit de *Una vergine per il principe* et *The Loved One* dépasse toutes nos espérances) puisque dans tous les arts et dans tous les pays ce sont les mêmes griefs qui sont faits à ceux qui essayent de faire un tant soit peu attention à ce dont ils parlent. Ce texte ne ferait donc qu'amuser, s'il était publié ailleurs qu'à *Filmcritica*. On voit mal, en effet, comment Aprà, Ponzi, Roncoroni, Rispoli, Faccini, Anchisi et leurs amis pourraient continuer à défendre le cinéma dans une revue qui par ailleurs l'attaque. On peut donc craindre de voir disparaître le seul bastion où se réfugiait, en Italie, le cinéma depuis plusieurs années déjà. Mais Bruno et Plebe ne feront pas seuls *Filmcritica* : ils feront autre chose. Espérons, par conséquent que *Filmcritica* puisse se faire ailleurs et sous un autre nom. A suivre donc. — Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean Collet (Télérama)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Au Hasard Balthazar (Robert Bresson)	★★★★	★★★★	●	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Red Line 7 000 (Howard Hawks)	★★★		●	★★★★	★★★	●	★★★★	★★★	★★★★	
Quelque chose d'autre (Vera Chytilova)	★	★★	★★	★★	★★★	★	★★★★	★★★	★★★	★★
Les Désarrois de l'élève Törless (Schloendorff)	★★★	★★★	★★★	●	★★	●	★★★	★	★★★	★★
L'Age des illusions (Istvan Szabo)	●	★★	★★	★★	★★★		★★★	★★	★	★★
Les Iles enchantées (Carlos Vilardebo)	★★	★★	★★	★★	★	●	★★	★★★	★★★	★
La Longue Marche (Alexandre Astruc)	★★	★★	★★★	★	★★★	●	★★	★	★★	★★
Départ sans adieu (Don Owen)	★	★★	★★	★		●	★★★		★	★★
Le Volcan interdit (Haroun Tazieff)	★	★		★	★★★	●	★★★	★★	●	★★
Un homme et une femme (Claude Lelouch)	●	★★★	★★★★	●	●	★★★★	★	●	●	★★
Les Ruses du diable (Paul Vecchiali)		●	●	★	★★		★	★★	★★	★
Mourir pour Varsovie (Janusz Piekalkiewicz)	★★	★★		●	★	●	★★★★	●	★	●
La Curée (Roger Vadim)	★★	★★★	★★	●	●	●	★	●	★★	★
Dom Roberto (Ernesto de Souza)				★		●				★★
Batman (Lambert Hillyer)	●		★	●	●		★	★	★	★
Les Oiseaux aux ailes coupées (Arthur Ramos)				●	★	●				★
La Diligence vers l'Ouest (Gordon Douglas)	●	●	★★	★		●		★	●	●
La Ligne de démarcation (Claude Chabrol)	★	★	●	●	★★	●	●	●	●	★
Mademoiselle (Tony Richardson)	★	★	★★	●	●	●	●	●	●	★
Le Vol du Phénix (Robert Aldrich)	●		★	●		●	★★	●	●	★
Un soir à Tibériade (Hervé Bromberger)	★	●		●	●			●		
Vierges pour le bourreau (Max Hunter)	●		★				●	●	●	●
Ces messieurs-dames (Pietro Germi)	●	●	●	●			●	★		●
Alfie le dragueur (Lewis Gilbert)	●	●	●	●	●		●	●	★	●
Les Pas du tigre (Norman Tokar)	●		●					●	●	●
L'Amour en 4 dimensions (film à sketches)	●			●	●		●	●	●	
Le Dollar troué (Kelvin Jakson)	●		●	●		●		●	●	
Barbouze Chérie (José Maria Forque)	●	●	●	●	●			●	●	
Trois enfants dans le désordre (Léo Joannon)		●	●	●	●		●	●	●	●

petit journal du cinéma



Prix Nobel cinématographique

Le grand succès aux Etats-Unis, cet été, est « The Russians Are Coming the Russians Are Coming » de Norman Jewison, satire d'une certaine russophobie ridicule. L'accueil de la critique a été unanimement favorable et un journal de Washington a même déclaré le film digne du Prix Nobel de la paix.

« Dans « The Russians Are Coming the Russians Are Coming », il y a déjà satire dans l'absence de virgule du titre », a déclaré son jeune (39 ans) auteur. Le film a également lancé le comédien Alan Arkin, irrésistible lieutenant du sous-marin soviétique qui échoue sur une île de la côte du Massachussets. Autre point intéressant : les marins soviétiques parlent russe entre eux sans sous-titres. Avec Arthur Hiller et Harvey Hart, Jewison est un mutant de Radio-Canada, Toronto : tous trois sont des réalisateurs de TV remarqués à la chaine nationale canadienne et qui ont fait ensuite leurs classes à CBS, NBC ou ABC. Hiller (« The Americanization of Emily » est son meilleur film) et Jewison en sont respectivement à leur cinquième et sixième film américain. Hart est l'échec du groupe, celui qui n'a pas pu ou su s'accommoder du système ou s'imposer à lui. Après l'échec de « Bus Riley's Back In Town » avec Ann-Margret, dont les agents seraient responsables en exigeant un gonflement du rôle de leur « patronne », Hart a dû se remettre à la réalisation de TV. Après un début avec « 40 Pounds of Trouble » pour (plutôt qu'avec) Tony Curtis, Jewison travaillait dans l'inquiétant univers Doris Day-Rock Hudson, tournant coup sur coup « The Thrill of It All », « Send Me No Flowers » et, sans la mère Day, « Art of Love ». Il se dégageait de l'Universal avec « The Cincinnati Kid » (voir critique nº 176) et trouvait dans les frères Mirisch des producteurs assez actifs et intelligents pour ne pas édulcorer « The Russians Are Coming the Russians Are Coming ». Quand la U.S. Navy refusa sa collaboration (le sous-marin du film est une maquette grandeur nature, vue dans « Morituri ») et qu'une certaine pression politique s'exerça pour que le film n'aille pas représenter les U.S.A. à Karlovy-Vary, les Mirisch gardèrent la tête froide. Jewison, de son côté, eut l'idée d'aller à Washington montrer le film à qui voudrait le voir, au Capitol. Il arrangea même une projection pour l'ambassade russe où on lui suggéra quelques adoucissements de langage. Jewison fera trois autres films pour les Mirisch. En septembre il commence le tournage de « In the Heat of the Night », suspense adapté par Stirling Silliphant d'un roman de John Ball, avec Sidney Poitier. Les extérieurs seront tournés dans le Sud. Après, il réalisera « The Crown Caper », un policier écrit par Alan Trustman, un avocat de Boston, et « Judgment of Cory », un « western poétique ». — A. M.

Projets

« How To Succeed In Business Without Really Trying », conte de fées pour hommes d'affaires, va être porté à l'écran avec parcimonie par David Swift. Le film sera la comédie musicale la moins chère tournée à Hollywood depuis 1939, avec un budget de $2.500.000, inclus le million de dollars payé aux auteurs Abe Burrows et Frank Lowsser pour les droits d'adaptation. Durée de tournage : 60 jours, distribution : Robert Morse, Michèle Lee et le reste de la troupe de Broadway.

« Succeed » est produit par les Frères Mirisch, qui, d'autre part, cherchent à réaliser une version enfin définitive de « Hawaï », adaptation du bestseller de James Michener, qui est en passe de devenir leur « Cléopâtre ». Dans une mise en scène de George Roy Hill qui, à Universal, vient de commencer « Thorougly Modern Millie » avec Julie Andrews, d'autre part vedette de « Hawaï », le roman fleuve a commencé à être réalisé avec le maximum de difficultés.

Hill brûla d'abord un mois et un quart de million de dollars à filmer des plans de fjords norvégiens, plans qui se sont avérés inutilisables parce qu'ils ne raccordaient pas, et après cinq mois de tournage à Honolulu, les frères mirent Hill à la porte, engagèrent Arthur Hiller, puis rengagèrent Hill 24 heures après, les 2 000 figurants hawaïens, craignant une accélération du tournage et une diminution de paye s'étant mis en grève. Max von Sydow vient d'être rappelé de Stockholm pour la post-synchronisation de plusieurs scènes et d'une nouvelle conclusion et, espèrent les Mirisch, l'engrenage des frais ($8 millions jusqu'à présent) doit bientôt s'arrêter. Ajoutons que Hill avait remplacé Fred Zinnemann qui, à l'origine, devait faire le film, mais avec qui les Mirisch n'arrivaient pas à s'entendre parce qu'il envisageait une superproduction de six heures coûtant... $8 millions.

D'autre part, le projet Arthur Freed-Vincente Minnelli-Irving Berlin pour « Say It With Music », en préparation depuis trois ans, a dû être abandonné à la suite du refus de Miss Andrews. — A. M.



A une table de la discothèque « La Siesta », près d'Antibes, Françoise Hardy et Antonio Sabato échangent un regard qui en dit long sur leurs intentions et sur le prochain film de John Frankenheimer : « Le Grand Prix ».

« Et pourtant ils tournent »

« Ils », par ordre alphabétique, Allio, Bitsch, Bourseiller, Eustache, De Givray, Hanoun, Jessua, Lelouch, Moullet, Téchiné. « Ils » sont dix. Ils auraient pu être 20 ou 30, 2 ou 6. Comme dans l'émission « Nouvelle Vague », programmée voilà deux ans, la partialité a joué son rôle dans le partage, le hasard dans le pari.
Heureusement le sujet de l'émission n'est pas là. Heureusement dis-je, car alors l'émission aurait eu dix sujets tous différents. Il y a beau temps que l'on a renoncé à classer les réalisateurs français sous un dénominateur commun. C'est la preuve que le cinéma français vit.
Oui, mais comment ? Voilà dix sujets affrontant un objet résistant, opaque, structuré et chancelant. Comment peut-on faire des films (sous-entendu, qui soient encore personnels) en France, en 1966 ?
Difficile, difficile... Le ton de l'émission est plaintif, avec des nuances d'ironie. A eux dix, avec l'appoint de deux producteurs : Nedjar et Thévenet, ils font assez bien apparaitre le dédale de la production, de la distribution, de l'exploitation, au bout duquel, bourrant sa pipe, René Thévenet fait soudain jaillir la vérité : « Il n'est pas sensé aujourd'hui pour un capitaliste français d'investir de l'argent dans le cinéma ». Alors comment se font les films ? Ils sont, selon Thévenet, le produit d'une conjoncture (arrivée d'argent frais sous une forme ou sous une autre : mécénat, copinage, astuce, etc.), selon Nedjar la réussite d'une aventure, ce qui revient au même. L'avance sur recettes peut aider. (Il n'y aurait pas eu de « Vieille dame indigne », ni de « Vie à l'envers », sans avance). Les budgets sont réduits depuis la Nouvelle Vague. Mais les « mauvais sujets » de l'émission (Hanoun, Eustache, Moullet) vont encore plus loin. Ils en sont au budget inavouable. On peut toujours tourner (caméra d'emprunt, pellicule d'emprunt, comédiens, techniciens, participent aux « bénéfices »). Alors tournons. Oui, mais que deviennent les films (« Octobre à Madrid », « Les mauvaises fréquentations », « Brigitte et Brigitte ») ? Peu importe. Ils existent. Luc Moullet, lui, a payé tout le monde. A son niveau, le cinéma n'est plus une industrie, mais un artisanat. Espoir ultime. Une compression des budgets telle (liée, il est vrai, au progrès des techniques) que le cinéma devienne aussi peu coûteux que l'écriture.


Charles L. Bitsch et Sofia Torkelli · repérage de « Cher Baiser ».

Dans ces conditions, futures, mais qui naissent aujourd'hui, René Thévenet se déclare prêt à devenir éditeur. Les grands films des prochaines années pourraient bien être tournés à la sauvette.
L'autre intérêt de l'émission est de faire apparaitre le lien entre deux attitudes, face au cinéma et face à la vie, l'affrontement du système en vigueur dans le cinéma français détermine dans tous les cas une réaction personnelle qui se retrouve dans les œuvres. « Ils » empruntent, chacun à leur manière, les chemins de la liberté. Aucun n'est exemplaire. Tous à suivre. C.-J. P.


Alain Jessua et Charles Denner . tournage de « La Vie à l'envers ».

✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦

Ce petit journal a été rédigé par Adriano Aprà, Patrick Brion, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Alain Jomy, Axel Madsen, Claude-Jean Philippe et Mikhaïl Romm.

✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦

A Woman of Paris

Une copie du film le plus mystérieux de Chaplin : « A Woman of Paris », sous-titrée en bulgare et à laquelle manquent probablement quelques brèves scènes (dont celle où Chaplin tient le rôle d'un portier) a été projetée dans un ciné-club romain.

Ce qui frappe d'abord dans « A Woman of Paris », c'est le caractère mélodramatique de l'intrigue pleine de coups de théâtre et de bons sentiments.

Mais on peut se demander si le caractère exemplaire de cette illustration du plus pur « mélo » classique n'est pas dû en fait à la transparence d'un langage sans sous-entendus, qui s'efforce de refléter une certaine réalité — composée mais jamais déformée — avec la plus grande rigueur. Car c'est l'extrême dépouillement de l'écriture, la mise en relief des lignes de force d'une intrigue par ailleurs évidente et prévisible, qui s'imposent surtout à l'attention du spectateur d'aujourd'hui, moins sensible que celui de 1923 aux subtilités psychologiques des rapports entre personnages — subtilités auxquelles le film doit d'occuper une place d'honneur dans les histoires du cinéma.

Le propos de Chaplin est donc d'ordre stylistique, mais n'est pas pour autant vide ni formaliste. Cette rigueur de la mise en scène traduit concrètement l'attitude de Chaplin, homme d'aujourd'hui, vis-à-vis d'une histoire « exemplaire » d'hier : attitude de détachement rationnel (qui n'est ni ironie ni « distanciation ») devant le déroulement immuable du mécanisme mélodramatique ; attitude de hautaine indifférence envers le sort des personnages, réglé comme la démonstration d'un théorème ; mais cette froideur quasi langienne est tempérée par le traditionnel humanisme chaplinien, qui rend — au-delà du mécanisme dont ils sont les jouets — les deux héros émouvants et vrais. Edna Purviance évolue dans une constante hésitation entre deux mondes radicalement différents (le « mondain » et « citadin » d'Adolphe Menjou et le « familier » et « provincial » de Carl Muller), ne se décidant vraiment ni pour l'un ni pour l'autre. Et le suspense final, qui se résout par le « choix » de la campagne et qui pour cela a semblé à beaucoup incohérent avec le reste du film, ne fait que concrétiser la dépendance de cette femme à son « destin ». — A. A.

Erich Pommer ou le 4e Reich

Né à Hildesheim le 20 juillet 1889 et mort à Hollywood le 8 mai 1966, de race israélite, Erich Pommer symbolise à lui tout seul l'âge d'or du cinéma allemand, de 1919 à 1932. Tous les grands cinéastes allemands, de Fritz Lang à Murnau, lui doivent leurs chefs-d'œuvre, et il fut avec Alexander Korda le seul producteur européen qui ait eu la classe des grands producers américains (Selznick, Zanuck, Warner, Wanger, Thalberg, Mayer). Après des études au collège de Goettingen (Allemagne), Pommer entre très jeune dans l'industrie cinématographique et, dès 1909, travaille à la Gaumont de Berlin. En 1913, il quitte la Gaumont pour la Compagnie Eclair dont il dirige les affaires pour l'Europe Centrale, mais la guerre éclate et, combattant dans les rangs allemands, il est gravement blessé en 1915. Le gouvernement l'affecte alors à Bucarest où il s'occupe de la BUFA. L'année suivante, Pommer fonde la DECLA (Deutsche Eclair) dont le premier film sera un Sherlock Holmes. Il s'entoure peu à peu de ceux qui seront ses futurs collaborateurs. C'est ainsi que Fritz Lang est dès 1918 scénariste et acteur pour Pommer, et, en 1919, réalise son premier film « Halbblut », immédiatement suivi par « Der Herr der Liebe », « Der Goldene See », « Hara Kiri » et « Das Brillanten Schiff ». Absorbé par le tournage de « Die Spinnen » (« Goldene See/Brillanten Schiff »), Lang ne peut diriger « Le Cabinet du Docteur Caligari » dont il devait à l'origine être le metteur en scène et il conseille à Pommer de choisir Robert Wiene. Avec « Caligari » la volonté artistique de la Decla est manifeste. La firme de

✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦


Margaret Leighton et Anne Bancroft dans « Seven Women », dernier film d'un auteur qui vient de séjourner à Paris et sur lequel nous n'allons pas tarder à revenir longuement.

✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦

Pommer s'unit à la Bioscop pour former la Decla-Bioscop et à partir de ce moment-là, chaque année, deux ou trois chefs-d'œuvre marqueront, les uns après les autres, l'apogée du cinéma germanique. 1921 : « Der Müde Tod » (« Les Trois Lumières ») de Fritz Lang, « Schloss Vogeloed » de Murnau. 1922 : « Dr. Mabuse der Spieler » et sa suite « Inferno », tous les deux de Lang. 1923 : « Die Nibelungen », « Austreibung » de Murnau et « Die Finanzen des Gross Herzogs », toujours de Murnau. 1924 : « Michael » de Dreyer, « Der Letze Mann » de Murnau. Parallèlement à cette production qui donna au cinéma fantastique 80 % de ses grands films, Pommer unissait la Decla à la gigantesque U. F. A. (Universum Filmaktien Gesellschaft) dont il prenait la tête, et faisait adapter plusieurs œuvres marquantes de la littérature : « Kabale und Liebe » de Schiller, réalisé par Froelich, « Nora » d'Ibsen par Viertel, « Zur Chronik von Grieshus » de Theodor Storm, par Arthur von Gerlach. Mais, dominée toujours par Murnau et Lang, la UFA continuait son intensive production de chefs-d'œuvre : proportionnellement au nombre de films produits, c'est certainement la plus haute qualité artistique que puisse atteindre une firme cinématographique (seule la M.G.M. à l'époque de Thalberg a pu maintenir, aux U.S.A., un tel rendement).

1925 : « Metropolis », « Varietes » de Dupont (un projet de Murnau) ; « Tartuffe » de Murnau. 1926 : « Faust » de Murnau. En 1926, Pommer signe un contrat avec la Paramount et produit « Hotel Stadt Lemberg » avec Pola Negri, dirigé par Stiller. Mais des difficultés financières interviennent en Allemagne et la U.F.A. est vendue au Dr Alfred Hugenberg pour l'équivalent de 7 millions de dollars, en marks. Comme le signale Herbert G. Luft dans sa remarquable étude sur Erich Pommer parue dans « Films in Review » et dont la lecture s'impose (« Early Days of Erich Pommer », octobre 1959 « Great Days of Erich Pommer », novembre 1959), la U.F.A. se trouve ainsi vendue à celui qui, monarchiste convaincu, sera l'un des plus importants banquiers du Troisième Reich. Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, la U.F.A. ne se lance pas pour autant dans des sujets politiques plus ou moins annonciateurs de la future victoire électorale hitlérienne, mais dans des films dits « de gauche » : « L'Amour de Jeanne Ney » de Pabst (1932), « Der Blaue Engel » (1931). Mais en dénonçant la corruption de toute une classe (la bourgeoisie était particulièrement visée) certains de ces films sous-entendaient la nécessité d'un gouvernement fort, plus ou moins capable de freiner cette décadence morale. La grande cassure de 1929 (le passage du muet au parlant) se fit graduellement à l'U.F.A., où le son naissant amena une production intensive de films musicaux pour Willy Fritsch et Lilian Harvey (« Melodie des Herzens », « Die Drei von der Tankstelle », « Der Kongress tanzt »). 1933 voit l'ascension de Hitler au pouvoir. Pommer qui venait de produire « FPI antwortet nicht » de Karl Hartl, décrivant la lutte de l'idéaliste Hans Albers contre le maléfique Peter Lorre, doit prendre le chemin de l'exil. A Paris, il produit « Liliom », œuvre d'un autre grand exilé, Fritz Lang. Puis, à partir de 1934, que ce soit aux U.S.A. (« Music in the Air ») ou en Angleterre (« Fire over England », « Troopship »), Pommer est toujours sur la brèche. En 1937, il fonde avec Charles Laughton et John Maxwell « Mayflower Pictures », dont le premier film est une adaptation de « Jamaica Inn » de Du Maurier, avec Laughton, dirigé par Hitchcock. En 1939, Pommer s'allie à la Radio-Keith-Orpheum et y met en chantier « They Knew what They Wanted » de Garson Kanin. Devenu citoyen américain en 1944, Pommer est nommé en 1946 directeur pour l'Allemagne du département cinéma du Ministère des Armées. C'est alors le début en Allemagne d'une prolifique série de films décrivant la vie des Juifs sous Hitler et tous les conflits judeo-allemands possibles. Josef von Baky (« Uber Uns der Himmel »), Helmut Kautner (« In Jenen Tagen ») dirigent certaines de ces bandes mais c'est surtout à Rudolf Jugert que Pommer donne sa chance, sentant en lui l'un des rares metteurs en scène allemands de valeur à l'époque. Artur Brauner, fondateur de la C.C.C. et futur producteur des derniers films de Fritz Lang, demande à Pommer de l'aider à mettre au point sa firme naissante, et plus de trente ans après la création de la DECLA, Pommer se retrouve indirectement à l'origine de la première firme allemande. En 1954, Pommer produit son dernier film « Kinder, Mutter und ein General », de Benedek, puis retourne aux U.S.A.

A un moment où le cinéma allemand est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de choses, perdu entre les laborieuses évocations des bas-fonds londoniens, les westerns yougoslaves et l'espionnite sous-bondienne, la place de Pommer dans l'histoire artistique de son pays est plus que jamais manifeste. Grâce à lui, les plus grands réalisateurs européens ont trouvé des conditions de travail propices à la création de chefs-d'œuvre et, de l'expressionnisme de « Caligari » à l'éclosion politico-mythique des « Mabuse », il est parvenu treize ans durant à faire du cinéma allemand l'égal des grands arts : la peinture, la musique et la littérature. — P.B.



Fritz Lang : « Der Müde Tod »

Vent d'Est

Hollywood vient d'offrir la mise en scène de deux films américains, dont un musical et un conte animé, à Jan Kadar et Elmar Klos, qui ont récemment reçu l'Oscar pour « Le Miroir aux alouettes ». Les deux metteurs en scène prendront part à la première coproduction tchécoslovaco-américaine qui sera tournée aux Etats-Unis, et adaptera « La Guerre des Salamandres », un roman de science-fiction de Karel Capek (Tchapek), mort en 1938. Le tournage doit commencer vers la fin de cette année ou au plus tard au début de 1967. — A.M.

P.-S. à Cannes : Les Cent cavaliers

Présenté à Cannes, en dehors de toute manifestation officielle, devant un public d'une dizaine de personnes, essentiellement composé d'amis de Cottafavi (parmi lesquels Freda et Pasolini), « Les Cent cavaliers » brillèrent, comme il se doit, d'un éclat supérieur à celui de bien des films en compétition. Maurizio Ponzi a déjà ici-même (Lettre de Rome, nº 172, page 17) partiellement raconté le sujet : bornons-nous à répéter qu'il s'agit de la lutte que mènent, vers le XIe siècle, les habitants d'un pacifique petit village espagnol pour se libérer du joug dictatorial de l'envahisseur arabe. Traité sur le mode d'une chronique à la fois spectaculaire et ironique, le film s'attache à décrire, sans grandiloquence mais avec un esprit de sérieux véritable, le mécanisme même de la collaboration et de la résistance, précisément en ce que ces notions peuvent avoir d'universel : ainsi l'image possède-t-elle tout naturellement le caractère d'une fable exemplaire. Ce qui est passionnant dans la démarche de Cottafavi, et ce qui nous la rend précieuse, c'est la volonté qu'il manifeste ici, plus clairement encore que dans l'excellent « Hercule à la conquête de l'Atlantide », de faire un cinéma populaire et responsable : le raffinement de la forme, la beauté plastique des mouvements et des couleurs, le bonheur constant de la narration n'y sont pas des fins en elles-mêmes, mais bien le véhicule parfaitement adéquat d'une sorte d'idée humaniste que l'auteur ne perd jamais de vue ; c'est grâce à cette exigence constamment et heureusement alimentée que ce très beau film occupe une place exceptionnelle, à mi-chemin entre le cinéma de divertissement et le cinéma engagé : « Les Cent cavaliers » est donc l'un des rares films d'aventures historiques qui peut sans abus être qualifié de moderne. Un élément primordial suffirait à en fournir la preuve : l'importance ici accordée à la parole, aux délibérations, aux affrontements intellectuels. Pour une fois, l'action n'est pas l'explosion de violence gratuite qui sacrifie uniquement aux exigences du genre, mais le résultat visible de décisions d'ordre moral et politique : le film est très consciemment construit sur l'alternance de longs dialogues et des actions délibérées qui en découlent. Une remarquable interprétation (Wolfgang


Vittorio Cottafavi : « I Cento cavallerl »

Preiss, Arnoldo Foa, Antonella Lualdi, sans oublier le fameux nain-mascotte de l'auteur) contribue à l'équilibre de cette œuvre courageuse et aboutie : « Les Cent cavaliers » est sans doute, avec « Il taglio del bosco (tourné pour la télévision, avec Gian-Maria Volontè et d'authentiques bûcherons, d'après une nouvelle de Cassola) ce que Cottafavi a fait jusqu'à présent de plus juste et de plus fort. Hélas l'un et l'autre restent, inexplicablement, inédits en France. Nul doute, pourtant, qu'il existe ici un public propre à les recevoir et à les apprécier. Cottafavi souffre, à juste titre, d'avoir été enfermé dans un genre (le péplum) auquel il est malgré tout le seul à avoir donné ses lettres de noblesse. La sortie de ces deux films serait un bon moyen de faire lever le malentendu. — J.-A. F.

Raffaello Matarazzo

Né le 17 août 1909 à Rome et mort dans la même ville le 16 mai dernier, Matarazzo fut peut-être plus que n'importe quel autre cinéaste italien le spécialiste du mélodrame. Entre 1949 et 1958, lorsque le cinéma italien cherchait sa voie (après le néoréalisme et avant le peplum), il fit du couple Yvonne Sanson-Amedeo Nazzari l'archétype de tout un genre : le mélodrame populaire. De « Catene » à « Malinconico Autunno », le couple vedette se trouva ainsi plongé dans un abîme de faits divers dramatiques où enfants trouvés, pères dénaturés, religieuses, enfants abandonnés, sosies, etc., finissaient par donner de l'Italie de l'après-guerre une vision assez stupéfiante. « I Figli di Nessuno » qui obtint en Italie un succès fabuleux et dont Matarazzo fit une suite quelques années plus tard sous le titre « L'Angelo Bianco » reste pour cela l'un des classiques du genre. Ex-journaliste, ancien assistant de Camerini et auteur de plusieurs pièces, Matarazzo tenta de remettre au goût du jour, en 1947, l'étonnant personnage de « Za la Morte », sorte de justicier des faubourgs, en donnant au fils de celui qui avait créé le rôle, Emilio Ghione, l'occasion de rivaliser avec les exploits de son père. Le film au beau titre de « Fumeria d'Oppio » reste très décevant, notamment à cause de l'interprétation, mais par instant on y retrouve le style des vieux serials. En 1955, « La Risaia », « Riso Amare » du pauvre, prouva assez les limites de Matarazzo dont, après plus de dix ans, le meilleur film reste sans doute « La Nave delle Donne Maledette », étonnante histoire de déportées, qui, dans le style mélodramatico-érotique de l'époque, demeure aujourd'hui la figure de proue de tout un genre sinon disparu, du moins tristement affadi. — P.B.


Raffaello Matarazzo : « Larmes d'amour »

Films. 1933 Treno Popolare. 1934 Kiki. 1935 Il Serpente a Sonagli. 1936 L'Anonima Roylott. Joe il Rosso. 1937 E' Tornato Carnevale. Sono Stato 1°. 1939 L'Albergo degli Assenti. Il Marchese di Ruvolito. 1940 Trappola d'Amore. Giu il Sipario. 1941 L'Avventura del Piano di Sopra. Notte di Fortuna. 1942 Giorno di Nozze. Il Birichino di Papa. 1943 Dora la Spia. 1944 Empezo en Boda. 1947 Fumeria d'Oppio (Fumerie d'Opium). La Sciopera dei Millioni. 1949 Paolo e Francesca. Catene (Le Mensonge d'une Mère). 1950 Tormento (Bannie du Foyer). 1951 I Figli di Nessuno (Le Fils de Personne). 1952 Il Tenente Giorgio. Chi e senza Peccato (Qui est sans Péché ?). 1953 La Nave delle Donne Maledette (Le Navire des Filles Perdues). Vortice. Giuseppe Verdi (Verdi). 1954 Schiava del Peccato. Torna (Larmes d'Amour). Gual ai Vinti. 1955 Angelo Bianco. L'Intrusa. 1956 La Risaia (La Fille de la Rizière). 1957 L'Ultima Violenza. 1958 Malinconico Autunno. 1959 Cesarella. 1963 Adultero Lui... Adultera Lei. 1964 Amore Mio.

Re-Flint

On a été un peu sévère avec « Flint ». Ça démarre comme une parodie de James Bond, avec cartes plus franchement truquées et gadgets plus franchement idiots, et s'achève dans les *remous* mondiaux d'une science-fiction langovernienne à la japonaise. C'est riche de toutes les pauvretés, ficelles et astuces possibles, vraisemblablement trouvées par une tablée de gagmen en délire, cependant que le scénariste, de son côté, tentait d'esquisser la pas malheureuse idée de faire, de ses iliens conquérants, des rousseauistes scientistes mâtinés de non-violents. D'où le petit côté humoreusement atroce de la destruction finale (qu'on a tout de même préféré mettre sur le compte d'un geste malheureux), humour qui culmine dans les deux derniers plans du film, les seuls très réussis, d'ailleurs. L'ensemble est littéralement porté par James Coburn (ex-sept mercenaire, jamaïcain en second et américanisateur d'Emily), d'une vivacité et d'une drôlerie immenses. Recommandé à ceux qui auraient envie de se décrasser un peu au sortir de l'abominable « Matt Helm ». — M. D.

Gil Delamare

Quelques mois après Paul Mantz, tué dans son appareil pendant le tournage de « Flight of the Phoenix » (cf. Cahiers N° 173), et auquel le dernier plan du film d'Aldrich rend un juste hommage, Gil Delamare vient de trouver une fin digne de tout stunt man : périr en pleine action. Le 31 mai, pilotant une Floride, il doublait Jean Marais dans « Le Saint prend l'Affût » de Christian-Jaque, et devait effectuer un brusque demi-tour sur la chaussée de l'autoroute Le Bourget-La Courneuve. La voiture, trop neuve, dérapa mal et se retourna. Ne portant pas le casque de sécurité indispensable (puisque Marais dans le film n'en porte pas), Delamare heurta avec violence le pare-brise de la décapotable et mourut quelques minutes plus tard, victime d'un de ces stunts qui étaient devenus pour lui le travail quotidien. Pour quiconque connaît quelque peu le cinéma français, le nom de Gil Delamare était au générique d'un film une certitude d'intérêt. A un cinéma qui manque tout autant de sincérité que de courage, il donnait subitement le punch des œuvres hollywoodiennes et égalait les plus grands vétérans du genre, de Cliff Lyons à Chuck Roberson. Né Gilbert Yves de la Mare de la Villenaire de Chénavérin à Paris, en 1924, ancien acrobate de cirque, rompu à tous les sports, du judo au parachutisme, il était devenu LE stunt man de l'écran français et on était habitué à le voir dès qu'il s'agissait d'exploits, sautant en parachute sur le « Santa Maria » de Galvao, expérimentant des ceintures de sécurité (cf. les bandes d'actualités d'il y a quelques semaines) ou faisant des démonstrations de ski volant. Les uns après les autres, tous les acteurs français les plus célèbres l'eurent pour doublure dans leurs exploits périlleux : Belmondo (« L'Homme de Rio »), Constantine dans presque tous ses films, De Funès et Marais dans « Fantomas », Fernandel (« Le Mouton à Cinq Pattes »), Gérard Philipe (« Fanfan la Tulipe »), Ventura (« Ne nous fâchons pas »), Fernand Gravey dans « Du Guesclin » (son premier stunt : il y poignardait un cheval), etc. Le cinéma américain eut plus d'une fois recours à lui, et, dans « A Paris tous les deux », de Gerd Oswald, il réussissait l'un de ses plus spectaculaires numéros (accroché à une échelle de corde sous un hélicoptère), doublant Bob Hope. Dans « How to Steal a Million » de Wyler,



Gil Delamare dans « Coplan FX 18 casse tout » de Riccardo Freda.

Il doublait même Audrey Hepburn, en voiture folle, et pour « Le Jour le plus long », il se chargea de toute la séquence du parachutage sur Sainte-Mère-l'Eglise. Acteur dans plusieurs films, c'est sans doute dans « Coplan FX 18 casse tout », de Riccardo Freda, qu'il effectua les seules prouesses acrobatiques dignes de ses confrères américains. Le 15 juin, il devait co-réaliser avec Yvan Govar « Le Judoka », d'après le livre « Judoka en Enfer » de Ernie Clark. C'était compter sans le sort à qui il devait une ultime revanche.
P.B.



Fellini entre deux portes

Une grande pièce pour les secrétaires, au fond un petit bureau où travaille Fellini. C'est dans ce cadre qu'il vient de recevoir pendant des jours et des jours des comédiens, des gens de toutes sortes, pour son nouveau film. Il a l'air très calme, beaucoup plus posé que ne le laisseraient présager ses derniers films. Des photos aux murs, sur sa table une page de notes ornée d'un croquis. Dehors, comme partout dans Rome, un bruit intense. Nous sommes dans une des rues les plus animées de la ville. Il ne veut pas parler de son prochain film (« il ne faut pas en parler, ça ne sert à rien pour l'instant »). Il le prépare, il y pense, il l'élabore, mais le voile ne sera levé que pour le tournage. Il y a quelques mois, on a annoncé ce film sous le titre « Universo assurdo » (« Univers absurde ») avec Mastroianni. Sera-ce le titre définitif ? Ce qui est sûr, c'est que, cette fois, Fellini ne travaille pas pour Rizzoli, mais pour Dino de Laurentiis.
La veille, j'ai entendu un psychanalyste romain connu parler de « Giulietta degli spiriti », en insistant sur les fantasmes de Giulietta Masina. Pour lui, il était impossible de comprendre pleinement cet aspect du film sans connaitre les effets du LSD, hallucinogène dont on parle beaucoup en ce moment. Il a lui-même contrôlé Fellini qui en a fait l'essai par curiosité.
« Personnellement », répond Fellini, « je n'y crois pas. Ou bien j'ai pris une dose trop faible, car cela ne m'a pas fait du tout voir ce qu'on trouve dans le film. Les visions, je crois qu'elles dépendent beaucoup du degré d'imagination du créateur. Et pour ça, je ne crois pas avoir besoin de choses comme le LSD, c'est venu très naturellement. »
Il parle de la carrière du film avec quelque amertume : « Giulietta » a marché, mais pas autant qu'on n'aurait pu l'espérer. Il a rapporté de l'argent, certes, plus que ce qu'il a coûté, mais il n'a pas eu le même succès que « 8 1/2 » ou « La Dolce vita ». Pourtant, il me semble que le sujet était plus accessible que « 8 1/2 », que les problèmes d'une femme mariée s'adressaient à un plus vaste public que ceux d'un réalisateur de films. »
Il évoque aussi les légendes brodées autour de sa soi-disant prodigalité. « Ce qu'on a pu dire est en général faux. « La Dolce vita », par exemple, vous savez ce qu'elle a coûté ? Quatre cent cinquante millions de lires seulement. « 8 1/2 » a déjà coûté plus cher. « Giulietta », évidemment, je n'étais pas satisfait de certaines séquences, alors on les a recommencées, mais ça n'a pas dépassé huit cents millions de lires. Calculez en francs, c'est sans doute beaucoup, mais c'est beaucoup moins que la plupart des gens ne l'auraient cru. Et dire que j'ai la réputation de faire des films dont le devis atteint des milliards ! » — A. Jy.



Tatiana Lavrova et Innokenti Smokounovski dans « Neuf jours d'une année » de Mikhail Romm.

Propos de Romm

« Avec « Neuf jours d'une année », je voulais réaliser quelque chose de nouveau, et comme j'ai désormais dépassé la soixantaine, je tenais absolument à faire un film plus jeune que moi. Le cinéma, selon moi, est un art jeune. D'autre part, je ne voulais plus réaliser de films avant d'avoir résolu certaines questions importantes à mes yeux. C'est pourquoi j'ai écrit, en une nuit, quelques résolutions à quoi il allait falloir que je me tienne. Les voici : « Je jure de ne plus jamais tourner de films qui ne m'intéressent pas personnellement et qui ne me fassent pas souffrir. Je jure de ne rien faire d'autre que des films sur mes contemporains et sur ceux de mes contemporains que je connais. Je jure de ne plus faire confiance à un style que j'aurais déjà employé. » — M. R.



Gunter Strack incarnant un agent des services de sécurité allemands est retenu par Paul Newman tandis que Carolyn Conwell le poignarde et ce dans « Torn Curtain » d'Alfred Hitchcock que l'on devrait pouvoir admirer bientôt.



OSCAR WERNER ET FRANÇOIS TRUFFAUT AU TRAVAIL.



Journal de Fahrenheit 451

par François Truffaut

MERCREDI 18 MAI
Pinewood. — Nous avons terminé le montage du troisième tiers et avec Thom Noble nous nous consacrons à mettre au point les huit premières bobines. Le minutage est passé de 118 minutes à 113, donc pas encore aux 110 que je désirais. Ces trois minutes en trop seront les plus difficiles à couper. Les scènes de dialogue sont serrées et je me fais une règle de ne pas raccourcir les « moments privilégiés », c'est-à-dire les scènes purement visuelles : allées et venues des pompiers, départs en alerte, incendies et diverses bizarreries.
Nous allons tenter de remplacer les habituels fondus au noir par des fondus au blanc. Ce sera d'un effet plus science-fiction, mais l'inconvénient sera qu'après quelques jours de projection dans les salles, les inévitables rayures apparaîtront beaucoup plus visiblement sur le blanc. Comme il en va de même avec les cadrages et avec le son, maltraités et mutilés dans les salles du monde entier, même celles de Los Angeles, je crois qu'il est préférable de travailler pour la première projection, sans se soucier de ce qui arrive ensuite. Dans « La Religieuse », Rivette a remplacé les fondus et les enchaînés par de petits morceaux de pellicule noire montés cut pour ne pas abimer l'image. Je vais plagier Rivette en intercalant ici ou là, parfois du rouge-caserne, parfois du jaune-incendie.

VENDREDI 20 MAI
Au courrier une lettre de Ray Bradbury. Il est ravi que le film se termine sous la neige. Il a adapté lui-même ses « Chroniques Martiennes » et m'en adresse le script.

JEUDI 26 MAI
Première séance avec Bernard Herrmann. Nous regardons le film bobine par bobine et discutons entre chaque intervalle. Ce matin nous avons examiné six bobines, la première moitié du film. Nous tombons presque chaque fois d'accord sur les endroits à musiquer. En fait, je pensais à la musique déjà pendant le tournage et je voudrais essayer de prévoir les emplacements musicaux sur mes prochains scénarios. La difficulté, pour un cinéaste ignorant tout de la musique, est l'adoption d'un vocabulaire lui permettant de communiquer avec le compo-



Oscar
Werner rencont
Julie Christie.

siteur. Ce n'était pas difficile avec Georges Delerue parce qu'il est très cinéphile et devine bien les intentions qui ont inspiré un film. La musique sera abondante et importante, mais nous convenons avec Bernard Herrmann qu'elle ne devra rien signifier. Si « Fahrenheit 451 » doit être un échec commercial, ce n'est pas la musique qui rendra l'échec moins lourd. Il s'agit donc seulement d'escorter l'étrangeté des scènes. Aucune musique sentimentale avec Montag - Clarisse, rien de terrifiant avec le Capitaine, aucun effet comique ni même léger, ce sera de la musique **pour intriguer.** Les brûlages par les pompiers seront barbares et primitifs, les scènes en référence aux livres seront traitées d'une façon à la fois ancienne et moderne. Dès nos premières discussions, nous avions rejeté la musique concrète ou électronique et généralement tous les lieux communs et pléonasmes futuristes dans lesquels la télévision, que ce soit aux U.S.A. ou en Europe, tombe à tous les coups, tête baissée.
Bernard Herrmann compte utiliser des harpes, et là encore je lui demande que ce ne soit jamais dans un sens sentimental. Lorsqu'il dirigeait la musique des « Mistons », Maurice Le Roux avait recruté une harpiste enceinte de huit mois et les efforts qu'elle faisait pour allonger les bras, handicapée par son ventre qu'elle pressait contre le bois de son instrument, m'ont rendu définitivement injuste à l'égard de la harpe.

VENDREDI 27 MAI
Deuxième séance avec Bernard Herrmann, qui emploie ses après-midi à diriger son opéra des « Hauts de Hurlevent ». Nous regardons la seconde moitié du film, puis nous récapitulons. Il y aura 37 numéros de musique totalisant 55 minutes, soit la moitié du film. Comme nous n'avons pratiquement choisi de musiquer que les scènes sans dialogue, cela signifie que la moitié du film est strictement visuelle, ce qui me fait réellement plaisir. Dans presque tous les films, le minutage joué et dialogué s'augmente au tournage tandis que la partie muette (scène d'action, de violence, ou scène d'amour, ou de regards) diminue, faute de temps pour filmer tous les plans prévus. Stimulé par tous les films muets de 1920 à 1930 vus ou revus depuis deux ans, je me suis accroché à mes « moments privilégiés » pour ne pas les rétrécir. Cela ne signifie pas que le film sera moins ennuyeux qu'un autre, mais que, si l'on s'y ennuie, du moins ce sera en musique, et quand il s'agit de celle de Bernard Herrmann, nul ne se lasse d'entendre des numéros de 2 ou 3 minutes, par exemple ceux de « Vertigo » ou de « Psycho », sans parler de la bande sonore de « Citizen Kane » qui en fit le meilleur film musical et radiophonique jamais tourné à Hollywood.

JEUDI 2 JUIN
Jean Aurel s'étant libéré d'autres occupations, accepte de faire un saut à Londres pour regarder « Fahrenheit 451 ». Il est un spécialiste de la construction des films et comme Jacques Becker, dont il fut le collaborateur, un maniaque de la clarté. Montrer un film à Aurel, c'est appeler un plombier à qui on demanderait non seulement de réparer la fuite mais aussi de la détecter. Il arrive, regarde le film, prend des notes dans l'ombre et ensuite nous causons. Il aime le film et me rappelle que le scénario ou plutôt le principe du film lui a toujours fait peur comme particulièrement casse-gueule. Il considère que je reviens de loin, me certifie que l'histoire fonctionne et complimente principalement toute la partie livres, livres lus, livres volés, cachés, brûlés, c'est-à-dire tout ce pourquoi j'ai voulu faire le film. Il fait une seule grande critique grave et vague à la fois : pour lui, le film démarre un peu tard, seulement quand Montag lit pour la première fois, à la fin de la quatrième bobine. Avant cela, chaque scène prise séparément lui paraît bonne mais pourtant quelque chose ne tourne pas rond dans la première demi-heure.
Le lendemain matin, je lui projette à nouveau les quatre premières bobines et il trouve une solution de montage que j'adopte aussitôt tant elle paraît évidente. Il s'agit d'intervertir deux longues scènes et ainsi de présenter Clarisse avant Linda. Il se trouve qu'en faisant cela, nous retombons sur la construction du roman que j'avais cru devoir modifier. Vive Bradbury ! Thom Noble emmène le film pour effectuer le changement et après déjeuner nous regardons une nouvelle fois la première demi-heure ; elle est incomparablement meilleure et les deux scènes interverties deviennent deux fois plus intéressantes, geste par geste, phrase par phrase. A part cela, Aurel me suggère encore deux coupures totalisant cinquante secondes et il reprend son avion pour Paris avec le naturel de ces cascadeurs hollywoodiens qui viennent pour un jour à Cinecittà faire un double saut périlleux dans une scène de bataille et repartent chez eux le soir même, une paire d'espadrilles dans leur bagage à main.

LUNDI 6 JUIN
Pinewod. Peter Brook vient de s'installer ici pour filmer la pièce de Peter Weiss intitulée : « L'Assassinat de Marat représenté par les pensionnaires de l'Asile de Charenton sous la direction du Marquis de Sade. » Sur les portes du studio on lit seulement « Marat - Sade ». Le tournage durera trois semaines, avec deux caméras dans un seul décor, avec les acteurs de la pièce. Mais le cinéma cent pour cent anglais reprend ses droits avec Ralph Thomas qui vient diriger de nouvelles aventures de Buldog Drummond.
Le professeur Chiarini qui dirige la Mostra de Venise annonce son arrivée et son intention de visionner « Fahrenheit 451 ».

MERCREDI 8 JUIN
Bernard Herrmann vient revoir le film une nouvelle fois et je le regarde avec lui tout en prenant des notes pour rectifier des détails de montage.
J'aime bien le film quand je le vois par fragments ou par trois bobines à la fois, mais il me paraît ennuyeux quand je le regarde d'un bout à l'autre. Naturellement je me dis que c'est parce que je connais tout ça par cœur et qu'il est vraiment impossible de regarder un film qu'on a tourné avec l'œil d'un spectateur. En fait, cela devient possible un an ou deux après la sortie à condition de ne pas l'avoir revu entre-temps. Pour l'instant, pendant les projections, j'attends les scènes qui me plaisent et je ferme les yeux quand arrive un plan qui me dégoûte trop. Entre parenthèses, je suis content de n'avoir cette fois aucune image de gens qui s'embrassent ou se tripotent.
Après la projection, Bernard Herrmann me raconte les efforts que fit un jour David O. Selznick pour obtenir que Strawinsky écrive la musique d'un de ses films. « Volontiers, dit Strawinsky, mais je veux toucher deux cent cinquante mille dollars — Mais c'est impossible, on ne peut pas payer aussi cher de la musique de film, même si elle est magnifique — Vous vous trompez, répondit Strawinsky, ma musique est très bon marché, c'est mon nom qui coûte cher. »

JEUDI 9 JUIN
Séance d'auditorium avec Gillian Lewis qui joue la speakerine de télévision ; elle apparaît assez souvent dans le film au début, au milieu et à la fin et pourtant elle ne connaît ni le scénario ni même le sujet du film. Elle n'a jamais rencontré les autres acteurs ni vu une image du film. Cela ne l'empêche pas de faire très bien son travail et même d'inventer des choses. Aujourd'hui elle devait réciter des commentaires de télévision que l'on entendra off en supplément au dialogue et à l'action lorsque la caméra n'est pas sur l'écran de T.V.
Très content de sa voix, je lui fais lire à voix haute le générique car, les livres étant interdits, aucun texte ne doit figurer dans le film avant que Montag lise un livre la nuit.
Ce générique doit durer moins d'une minute pour ne pas lasser le public, aussi comportera-t-il peu de noms et pas toujours ceux que j'aurais souhaités. Par exemple, on ne prononcera pas le nom de George Ball, le chef des propmen (accessoiristes) dont l'astuce et l'invention nous ont sauvés plus d'une fois. Par contre, pour des raisons de contrat, je suis obligé de faire précéder le nom de Tony Walton de la mention ridiculement pompeuse « Production and Costume Design Consultant », alors qu'il a raté la moitié de son travail de costumier, les deux tiers de son travail de décorateur et la totalité du travail de recherches de meubles, objets et accessoires.

VENDREDI 10 JUIN
Arrivée de Luigi Chiarini qui vient regarder le film. Deuxième « œil neuf » après Jean Aurel. Il accepte le film pour le Festival de Venise et choisit lui-même

la date, le 7 septembre. A présent, il va falloir se dépêcher de détecter le dialogue définitif afin d'établir le texte des sous-titres français et italiens. Je n'ai jamais été aussi content d'avoir un film invité dans un festival que cette fois, sans doute à cause du sentiment d'isolement qui a été le mien pendant tout ce travail loin de Paris. D'être projeté pour la première fois au Lido européanise le film et en même temps boucle la boucle puisqu'il est logique que ce travail effectué sur une île soit montré la première fois sur une île.

LUNDI 13 JUIN
J'espère que l'on ne cherchera aucune intention dans le choix des livres cités dans « Fahrenheit 451 ».
Il y a :
a) les livres qu'on voit sur l'écran ;
b) les livres qu'on lit à voix haute ;
c) les livres qu'on cite dans le dialogue ;
d) les livres qu'on brûle.
Naturellement, j'ai eu besoin de plusieurs centaines de livres et le hasard des manipulations ou des prises de vues à plusieurs caméras a mis tel ou tel livre en évidence. Donc, la part du choix personnel est mince, volontairement, car il s'agissait de filmer les livres en tant qu'**objets.** Par ailleurs, certains livres ont brûlé mieux que d'autres, se sont révélés plus photogéniques ou même plus adroits à « trouver le créneau » comme on dit des acteurs qui, dans les plans généraux, parviennent le mieux à faire voir leur tête par-dessus les épaules des vedettes. Certains livres ont été choisis pour leur valeur sentimentale, parce que leur couverture évoque une époque de notre vie ; par exemple un Gyp de chez Fayard avec des bois gravés représente l'avant-guerre pour les Français tout comme les premiers Penguin de 1935 pour les Anglais.

MERCREDI 15 JUIN
Je coupe ici et là, je rallonge ici et là. Nous en arrivons au stade où, ayant amélioré tout ce qui pouvait l'être, on s'attaque à ce qui paraît désespéré, c'est-à-dire aux moments mal filmés auxquels on ne parvient pas à s'habituer. Eh bien, comme d'habitude, on s'aperçoit qu'il y a toujours une solution, toujours. Généralement, cela consiste à morceler davantage, c'est-à-dire à placer 5 ou 6 plans au lieu de 2, soit en utilisant des doubles et en fabriquant ainsi un découpage **a posteriori,** soit en intercalant des débuts ou fins de plans d'une autre scène : « Je me souviens, on avait un très gros plan de Julie avec le décor flou derrière elle dans telle scène, on peut en mettre seize images là, cela permettra de couper en deux le plan d'Oscar et de passer de la prise 5 qui était bonne pour le début à la 7 qui était meilleure pour la fin... », etc. Voilà les petits bonheurs du montage, sans parler des plans que l'on fait truquer : inverser (carrément à l'envers), inverser (ce qui était à droite vient à gauche), ralentir, accélérer, fixer. J'avais, chez la Old Lady, un plan montrant Montag marchant à reculons et s'éloignant du feu. Je le fais inverser au laboratoire et ainsi Montag paraît venir vers le feu après que les autres pompiers se sont enfuis. Là-dessus, je place des sons seuls du Capitaine : « Montag, revenez... » et ainsi l'idée initiale est sauvée, elle passe.

VENDREDI 17 JUIN
Une chose qui me paraît importante est de considérer chaque étape comme hostile à la précédente ; cela revient à tourner **contre** le scénario, à monter **contre** le tournage et peut-être même à mixer **contre** le montage. Naturellement je parle là du travail artisanal, manuel, et non de l'esprit du film qui obstinément doit nous dicter les mêmes réactions à tous les stades. Seul est beau un film cohérent et obstiné dans sa cohérence. On parle souvent d'Orson Welles comme d'un poète, je le vois plutôt comme un musicien. « Falstaff » est le film qui ressemble le plus à un opéra. Le travail d'Orson Welles, c'est de la prose qui devient de la musique sur la table de montage. Ses films sont tournés par un exhibitionniste et montés par un censeur.

LUNDI 20 JUIN
Je ne m'étais pas méfié de la couleur, elle me joue des tours. Dans une image en couleur, davantage de choses sollicitent l'œil, si bien qu'il faut s'approcher plus près d'une action peu évidente sous peine que le spectateur se laisse distraire par une tache rouge ou jaune qui bouge de l'autre côté de l'écran. On ne comprend pas nettement que Montag, dans le square, laisse partir un homme qui a un livre sous son manteau et je dois maintenant trouver une solution, malmener l'image, soit en la recadrant au laboratoire, soit en utilisant un cache mobile le plus discret possible.
Ayant beaucoup coupé ces dernières semaines, je me permets à présent de rallonger certains moments que nous avions trop serrés. Je rallonge de 5 ou 6 secondes l'album Dali effeuillé par le vent car il est réellement très beau et je regrettais que les pages tournent toujours à la même vitesse.

MARDI 21 JUIN
Je stoppe aujourd'hui ce journal, renonçant à le mener jusqu'à la fin du mixage, car je ne désire plus m'étendre sur les problèmes de détail qui seuls vont m'occuper jusqu'à la fin juillet. Voici ce que raconte mon agenda :
Enregistrement de la musique : 6 et 7 juillet.
Pré-mixage (pour rassembler sur une seule toutes les bandes-parole) : 8 et 9 juillet.
Mixage : du 11 juillet au 22.
Ensuite viendront l'étalonnage de la copie (avec l'opérateur Nick Roeg) chez Technicolor et, à Paris, le travail de sous-titrage et de doublage en français avec l'aide de Suzanne Schiffman. Nous devons évidemment livrer deux bonnes copies pour Venise et c'en sera fini de cette aventure dans laquelle j'ai gagné beaucoup de cheveux blancs et perdu pas mal d'autres. Tous les gens qui travaillent par à-coups connaissent ce phénomène du vieillissement accéléré qui nous entame de deux ans en sept mois en nous faisant vieillir par œuvre au lieu que par année. Un travail terminé nous laisse hébétés, avec l'impression d'avoir reçu un grand coup sur la tête. L'adaptation de « Fahrenheit 451 » ayant été écrite un an avant le scénario de « La Peau Douce », il se trouve curieusement des points communs aux deux films, et si la femme de Montag s'appelle Linda — et non Mildred comme chez Bradbury — c'est probablement que l'affaire Jaccoud me préoccupait déjà. Pour le reste, « Fahrenheit 451 » ressemblerait plutôt à « Tirez sur le Pianiste », peut-être parce qu'il s'agit, dans les deux cas, d'un roman américain, nourri de matériel américain ? Je ne sais pas ce que donnera le film, je sais qu'il ne ressemblera **que de loin** à tout ce que j'en ai écrit ici puisqu'il est bien évident que je n'ai parlé que de ce qui m'a surpris ou étonné et non de ce qui était bien installé depuis longtemps dans ma tête ou dans celle de Bradbury. Or, sur l'écran on ne verra que cela, ce qui était dans nos têtes, la folie de Bradbury puis la mienne et si elles se mélangent bien. Mes films, comme ceux de bien des cinéastes, naissent d'une idée de **mélange,** du désir de tenter un nouveau dosage d'éléments préexistants : « Tiens, ce serait intéressant de raconter une histoire de ce genre-là en la traitant dans une autre façon qu'habituellement. » Ici, dans le cas de « Fahrenheit 451 », il s'agissait de traiter une histoire fantastique avec familiarité, en rendant banales les scènes trop étranges et anormales les scènes quotidiennes. Je ne sais pas encore si le résultat donnera l'impression d'un film normal tourné par un fou ou d'un film fou tourné par un homme normal, mais j'ai la conviction qu'écrivant un livre ou tournant un film nous sommes des anormaux qui adressons un discours à des gens normaux. Parfois, notre folie est acceptée, parfois elle est refusée. Depuis que j'ai compris cela, la question de savoir si tel de mes films aura du succès ou non me préoccupe réellement de moins en moins et je ne connaîtrai plus jamais la peur que j'avais en tournant « Les Quatre Cents Coups » de n'intéresser personne. Je pense que Sartre a raison d'appeler des **salauds** tous ceux qui croient que leur existence était indispensable, mais j'approuve Renoir quand il réfute la formule habituelle : personne n'est irremplaçable. Ma lenteur me contraint à ne tourner qu'un tiers de mes projets et à rejeter deux films chaque fois que j'en commence un, mais je crois avoir encore bien des mélanges à faire, des nouveaux dosages à expérimenter. Je suis un cinéaste français qui a trente films à tourner au cours des années à venir ; certains réussiront, d'autres pas et cela m'est presque égal pourvu que je puisse les faire. — François Truffaut. **fin**



La porte automatique ne marche pas : Oscar Werner, Julie Christie.

La ligne générale



HOWARD HAWKS ET JOHN WAYNE : TOURNAGE DE « ELDORADO ».





RED LINE 7 000 : GAIL HIRE, MARIANNA HILL ET JAMES WARD.

Hawks Forever !

par Michel Delahaye

Par rapport à « Man's Favorite Sport ? » qui prenait des libertés tout hawksiennes avec Hawks, « Red Line 7 000 », dont nous attendions qu'il fût plus déconcertant encore, nous déconcerte de l'être moins.
Ou de l'être, plus exactement, grâce à un autre écart que nous n'attendions pas, symétrique et inverse de celui qui séparait « Man's... ? » d'« Hatari ! » : le retour à un plus classique équilibre.
Mais c'est là notre Hawks de toujours, fidèle à sa même règle qui est d'opérer, à l'intérieur d'un genre, juste l'écart qu'il faut pour nous le rendre neuf. Ainsi, reprenant le cadre de cet« Hatari ! » d'avant « Man's... ? » (le monde clos de la fraternité aventureuse, mais avec pour jungle la cité, et pour animaux les autos) Hawks va opérer à l'intérieur de ce monde, les quelques déplacements et réajustements qui vont en faire quelque chose d'autre.
Le film naît au confluent de deux champs de forces. D'une part, la piste, champ clos de la lutte physique, avec la violence et la mort, de l'autre le motel (héritier légitime de la mythologie « bar de l'escadrille », du temps lointain des héros aviateurs que filma Hawks par quatre fois), avec naissances et morts des amours dans une violence feutrée juste ponctuée de quelques aigus.
Ces deux champs de forces sont parcourus d'un certain nombre de mobiles. Essentiellement : trois hommes (trois voitures), trois femmes. Et tout le film est fait de l'énumération rythmique (comme sur un ton de comptine, parfois — un peu le ton sur lequel le chœur final des trois femmes tire en trois phrases le bilan et les perspectives de l'histoire) de toutes les figures possibles qui se peuvent obtenir en organisant toutes les positions possibles, les unes par rapport aux autres, de ces neuf entités, avec halte et point fixe, entre chaque déplacement, sur les groupes à chaque fois formés, qui sont de deux et sept, ou six et trois, ou trois fois trois (les plus beaux et bizarres coups de dés qu'ait jamais joués le cinéma), en même temps que le bilan est périodiquement dressé des rapports qu'entretiennent entre elles les six séries de six et leurs membres : hommes - femmes, hommes - hommes, hommes - voitures, femmes - femmes, femmes - voitures, voitures - voitures — mécanique à trente-six degrés dont l'atonalité n'est pas le moindre charme.
Ces deux champs de forces — ou pôles — que j'ai dit sont également traversés de liaisons, tensions et correspondances, non moins calculées, quoique de moins pondérable essence, et qui toutes se nouent au sein de la fraternité hawksienne primordiale.
Or, nous constatons qu'au sein de celle-ci (réexaminée à la lumière de son aboutissement « Red Line »), l'écart entre les sexes tend d'abord à se résorber (l'homme adopte une conduite féminine, ou la femme une conduite masculine — scène de la fille à la moto), avant que de se voir à nouveau marqué. Tout se passe comme si l'ambiguïté sexuelle constituait le cadre d'une sorte de rite de passage que devrait affronter le héros hawksien pour être admis au sein du groupe, comme si le postulant devait cacher son identité sexuelle sous un masque avant d'être (et pour être) reconnu (dans les deux sens du terme) par le groupe.
Les sexes une fois reconnus, leur écart n'est plus envisagé qu'en fonction de cet autre et plus classique axe : celui des rapports hommes-femmes. Cet écart peut dès lors commencer à faire l'objet de tout un jeu d'étranges et subtiles variations, toutes affectées d'un net coefficient d'indétermination.
Mais toutes les configurations que, sur la piste du jeu, forment les dés de Hawks (par le hasard pipés), les positions, situations que d'autres développeraient, Hawks se contente de les sortir, les tenir (comme on tient une courte note) pour aussitôt passer à une autre. Il semble que nous n'ayons à chaque fois que l'indice, l'exposant dont ses nombres (vite mis entre parenthèses) sont affectés, juste ce qu'il faut pour indiquer la puissance des forces mises en jeu.
Pourtant, les données une fois posées, Hawks se paye le luxe, une fois en passant, d'effectuer l'opération (si l'on peut appeler opération le fait de bondir au résultat, en un seul élan relayé de deux appuis, ce qui apparenterait plutôt cet exercice à celui du triple-saut) : c'est la scène du jaloux et de son rival, dont tout autre que Hawks aurait tiré un film de 2 h 12 au moins. 1° le thème est posé (a- la course est engagée, b- on nous dit : « Il va le tuer ») ; 2° la chose est exécutée. (Le film, ensuite, reprend à l'hôpital.)
Mais le cas est unique. Partout ailleurs, on en reste aux amorces, indices, signes ; pistes abandonnées aussitôt que frayées (mais frayées suffisamment pour qu'on en saisisse le but, et abandonnées seulement lorsqu'on l'a saisi), ou signes qui s'évanouissent après mais dès qu'ils ont été perçus. A quoi il faut ajouter ces autres signes, équitablement répartis à travers tout le film, qui sont là comme autant de brefs rappels des thèmes, tics et tropes propres à l'Hawks de toujours, marque ou signature du maître, qui s'est réduite au fil des films jusqu'à n'être plus que l'insimplifiable et inimitable petit trait du génie.
Mais tout est petit trait. Voyez le gag qui résulte d'infinitésimales différences de niveaux. Celui des bouteilles de Pepsi, fait sur une différence de taille entre les deux bouteilles, de sexe entre les deux buveurs, d'étiage entre les deux liquides. C'est une composition à quelques centimètres et millimètres près, à quelques mètres près de pellicule (donc, à quelques secondes), car les différences, moteur du gag, ne pouvaient être perçues qu'à la condition que les deux bouteilles ne fussent, dans le temps et l'espace, ni trop rapprochées (le choc eût été trop gros pour la minceur du prétexte), ni trop éloignées (le choc eût été trop mince pour la grosseur de l'effet).
Nous sommes ici à l'un des nœuds du système hawksien (qui appelle, une fois de plus, la référence à Keaton) : la variation. Hawks, d'œuvre en œuvre, va de variations en variations à l'intérieur des genres abordés et à l'intérieur de sa manière propre d'aborder chaque genre, en même temps que chaque œuvre, une fois le genre et le thème posés, repose sur une suite de variations entre les figures qu'il ne cesse de décomposer et recomposer. Le cinéma de Hawks, c'est cette perpétuelle modulation de la trame.
C'est un cinéma où le sujet réside dans l'agencement tout abstrait d'un jeu d'éléments concrets. Où le style, réduction à l'essentiel, ne donne pas à sentir comme tel, ni cet essentiel, ni cette réduction. La caméra est toujours située à la seule place possible d'où l'on peut saisir le maximum de choses avec le minimum d'effets, au lieu que l'on entend d'ordinaire par « style » le fait de saisir le minimum de choses avec le maximum d'effets.
C'est donc un cinéma que l'on ne peut goûter que si, au-delà du sujet, au-delà du style, on est avant tout sensible à l'harmonie signifiante des configurations. C'est-à-dire que le plaisir qu'on y prend est le plus purement musical qu'on puisse prendre à partir d'un art qui ne soit pas la musique.
Par là, Hawks rejoint le niveau qu'attei-

gnent ailleurs et autrement Bresson et Mizoguchi. Ses films sont aussi purs que les leurs, et même, par un certain côté, plus durs. Je ne veux nullement signifier ici une hiérarchie et je sais bien que, pour merveilleux que soit le jeu de Hawks, ses coups de dés jamais n'aboliront Balthazar.
Simplement, ses films ne bénéficient pas, auprès du va-tout de la critique, des prestiges thématiques ou formels dont bénéficient les deux autres. Je précise, s'il en est besoin, que ceux-ci n'ont jamais voulu fonder leurs œuvres sur de tels prestiges. Ce sont les va-tout qui n'ont pu ou voulu voir de ces œuvres que les caractères les plus extérieurs, précieux pitons où ils accrochent les câbles sans lesquels (à preuve leurs réactions à « Red Line ») ils se sentent perdus. Mais ne nous égarons pas dans ces rappels. Le temps fera son œuvre. Et puisque nous en sommes au temps, conseillons au lecteur de le remonter un peu. Jusqu'à notre dernière étape hawksienne (l'entretien, l'article, et la critique de « Man's... ? » dans ce numéro 160, qui ouvrait par ailleurs le nouvel âge des Cahiers) et, à travers quelques autres étapes (dont le nº 139), jusqu'à cette grande première que fut l'article de Jacques Rivette, « Génie de Howard Hawks ». — Michel DELAHAYE.

Cherchez l'Hawks !

par Jean-Louis Comolli

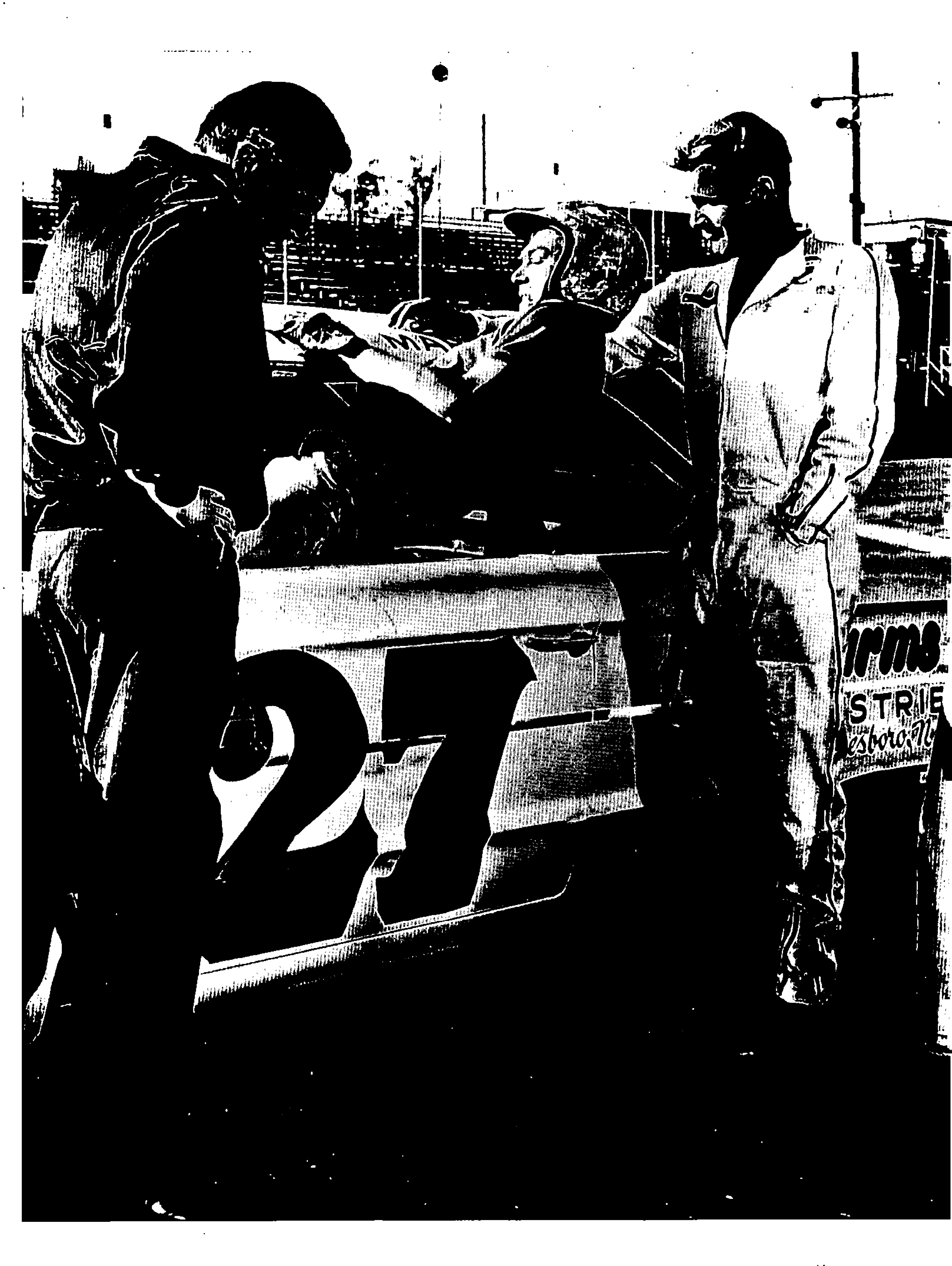
Howard Hawks n'a pas de chance avec nos critiques (ils n'ont pas aimé « Red Line 7 000 », à leur goût trop conventionnel et mal fichu). Ou plutôt, ce sont eux qui n'ont guère de chance avec lui. Il ne reste pas en place. Il se garde de faire le cinéma sage et rangé qu'on croit devoir attendre des « vétérans » et des « classiques ». Bien plutôt tout se passe comme s'il prenait le plus malin plaisir — et l'on sait sa malice — à proposer chaque fois de lui une image changée en des films insolites, faussement banaux et faussement simples, où l'on ne sait jamais sur quel pied danser, ironie ou complicité, satire ou tendresse, logique ou folie.

UN SPEAKER CAMELEON

Il y a dans « Red Line 7 000 » un bien curieux personnage, irritant et fascinant à la fois. C'est le speaker. Il faudrait même le désigner d'un S majuscule, tant il incarne l'Idée de speaker. A chaque course, il est là, dans le décor immuable d'une cabine de verre, commentant imperturbablement (d'une voix comme il se doit tout à fait impersonnelle) des tours de piste désespérément monotones, répétitifs. L'impression de monotonie est augmentée encore par l'inlassable répétition des noms des pilotes et des numéros des voitures, toujours *les mêmes*. Hawks, *curieusement*, prend soin (et s'y amuse) de montrer ce speaker dans sa cabine sous le même angle, dans le même cadre, de course en course et de ville en ville.
Il aurait pu (un autre cinéaste n'aurait pas manqué de le faire) varier les angles, les attitudes, les formules. Et varier même les speakers. Au contraire. Tout se passe comme si c'était le même plan qui resservait chaque fois. Ou comme si toutes les courses se déroulaient au même endroit, sur la même piste, devant la même cabine de verre et les mêmes spectateurs, avec — ce qui est le cas — les mêmes pilotes et les mêmes voitures. Tout se passe comme s'il n'y avait qu'une course, toujours recommencée et toujours identique. Il est difficile de ne pas voir dans ce parti pris un système, un calcul.
Et aussi la solution d'un double problème de production et de narration, de construction dramatique. « Red Line 7 000 » est un film fauché. Hawks l'a produit lui-même, comme il en a écrit le scénario. De plus, c'est un film sans vedettes. Aux visages neufs (nous les reverrons), aux acteurs inconnus. Ce qui limite à la fois le coût du film et ses gains.
La tentation courante des cinéastes ne disposant que d'un petit budget est de faire illusion. D'essayer d'éblouir tout de même, malgré leur pauvreté de moyens et pour la masquer. Un autre que Hawks se fût laissé aller à cette facilité. Montrer pour chaque nouvelle course de jolis plans des nouvelles villes (qui ne coûtent pas cher à tourner et font leur petit effet). Des plages si l'on court en Floride, des vergers pour la Californie. (C'est la méthode Lelouch). Mais pour cela, il faut n'avoir rien à dire. Ce qui est inexcusable quand on manque d'argent.
Hawks, lui, retourne l'inconvénient à son avantage. Impossible de tourner dans dix villes différentes ? Ne faisons pas semblant d'y être allé. Il faut tout faire en studio ? Parfait. Jouons le jeu. Justement, ce qui est remarquable avec les courses, c'est qu'elles se ressemblent toutes.
Donc, loin de varier les vues et les plaisirs, Hawks délibérément les répète. Jusqu'à la saturation. Et non seulement il fait se répéter événements, réactions et commentaires, mais il prend garde de les filmer toujours de la même façon. La faiblesse alors devient force, et forme. La répétition devient structure. La monotonie tourne au vertige. Le film s'organise (entre autres) autour de ces répétitions, et prend d'elles son sens. De ces courses identiques se dégage une leçon de la course : c'est que, vues de l'extérieur, du point de vue du speaker, elles sont tout à fait insipides, une mécanique perpétuelle, un mouvement vide. Tout le contraire d'un « spectacle ». Aussi mortellement ennuyeuses qu'une soirée au coin d'une table de roulette pour qui n'est pas joueur.
Précisément, il faut être joueur pour vivre la répétition de l'identique comme un renouvellement des chances, l'éternel retour du hasard au sein de la monotonie. Alors la répétition se fait fascination, la mécanique passion. C'est que l'on ne vit plus que dans l'attente de ce qui peut à tout instant rompre la monotonie, interrompre la course même : accident ou victoire. Voilà quel ressort dramatique Hawks tire du retour obsédant de plans immuables. C'est le moyen pour lui de nous faire pénétrer à l'intérieur de la mécanique, dans l'orbe même du destin.
Mais ce n'est pas tout. S'il y a la répétition et l'identité des courses, il y a en même temps — en contrepoint incessant — les variations multiples sur les personnages, les jeux de miroirs des couples qui se font et se défont autour et comme en commentaire de la course. Chaque nouvelle course est nouvelle non parce que son déroulement ou ses modalités ou son cadre changeraient. Mais elle est nouvelle parce qu'elle rompt le précaire équilibre hommes-femmes de l'entre-deux-courses précédent, opérant une nouvelle répartition des couples en vue d'un nouvel équilibre. Telle course tue un pilote, fait une veuve. Libère une case, comme dirait Delahaye. La case se remplit plus ou moins bien, plus ou moins vite. Mais c'est au détriment d'une autre, etc. Jusqu'à la prochaine course, qui fera par exemple d'un garçon simple (Ned Arp — lui-même introduit en remplacement d'un manquant) un dédaigneux, donc une dédaignée, malheureuse qu'une nouvelle course (accident de Ned Arp) comblera finalement. Ainsi de suite.
Il convient alors d'admirer le principe de la construction de « Red Line 7 000 », qui fait des courses elles-mêmes le moteur dramatique d'un film sur les coureurs. Mais j'y reviendrai : il me reste à dire deux choses sur notre speaker. D'abord, si rien autour de lui n'a l'air de changer, ni lui-même, il est un petit détail qui ne se plie pas à cette règle absolue du retour de l'identique, et c'est sa chemisette. A Daytone, la chemisette du speaker n'a pas les mêmes dessins qu'à Charlotte. Ni à



Lauren Bacall et Humphrey Bogart dans « To Have and Have Not ».


27


Norman Alden, John Robert Crawford, James Caan et George Takei dans « Red Line 7 000 ».

Darlington qu'à Palm Springs (Californie). Cela ne se remarque pas beaucoup, bien sûr. C'est que ce n'est pas tellement fait pour se remarquer : juste un petit trait d'humour hawksien, un « signe » indiquant tout d'abord qu'on n'a pas été jusqu'à remettre chaque fois le même plan de speaker...
La chemisette change (pas tellement, d'ailleurs : la forme reste, seuls dessins et couleurs...), la ville change, la course change, la chance change, les femmes changent d'hommes et les hommes de femmes (et les uns et les autres se changent en l'un et l'autre), mais au fond, rien n'est changé, rien n'a changé : course, coureurs, coureuses, speaker.
Eh bien, s'il fallait localiser et serrer de près le jeu subtil auquel Hawks convie le spectateur, je ne prendrais pas d'autre exemple que cette chemisette. Voilà le plus mince des détails concrets — et le moins essentiel, le moins important, le plus neutre sur le plan du drame ou de la psychologie : le plus insignifiant — qui se trouve servir de véhicule, de support à l'idée tout abstraite que la course (ou : la vie) est un éternel recommencement, un éternel renouvellement.
Voilà une leçon que ne laissait pas prévoir la chemisette. C'est que Hawks, on s'en doutait, est un moraliste.
Et comme tel, il préfère, pour la comprendre et en rendre mieux les sens, prendre la vie sous l'angle du jeu, les hommes sous l'angle des mécaniques, les passions sous celui de la compétition, les idées générales sous celui des cas concrets, et contenir la morale elle-même dans une pièce de vêtement. Le plus concret renvoie au plus abstrait, le signe le plus étroit est affecté du sens le plus large : voilà notre chemisette devenue symbole.
La deuxième chose qu'il faut remarquer quant au speaker a plus de rapports avec sa fonction. Ce speaker caméléon a la position privilégiée du narrateur (d'ordre divin) : il domine la piste et voit tout (ou peut tout voir) de la course. Or, et cela se reproduit à chaque course, on remarque qu'il ne voit rien, ou du moins pas grand-chose de ce qui se passe sous ses yeux. Qu'un accident se produise, qu'une voiture « déboite » et aille heurter sa voisine, c'est chaque fois un comparse obscur qui vient taper sur l'épaule du speaker (perdu dans sa contemplation quasi mystique du cercle infernal) pour lui signaler l'événement... Encore : humour, moquerie, et aussi cette manie hawksienne de pervertir les liaisons signe-sens, fonction-produit, principe-résultat. Le spécialiste, chez Hawks, est toujours le dernier à voir et à comprendre. Le narrateur est dépassé par sa narration, le coureur par sa course, l'être par l'acte, et chaque fois les faits apportent un ironique démenti aux postulations.
C'est ce vieux thème hawksien de l'incapacité des « professionnels », de l'inaptitude des suradaptés, de la misère des « héros ».

Mais ce n'est pas tout : il y a dans cette façon (dans ce système) de mettre en avant l'étiquette pour la faire mentir aussitôt, de feindre de jouer le jeu des conventions pour mieux les miner, de sembler tabler sur les archétypes, les clichés, la banalité des situations, des sentiments ou des personnages pour plus complètement renverser les rôles et mettre sens dessus dessous la logique même qui les fait juger banaux, il y a dans cette perversion sémantique une perfidie et une force supplémentaires. C'est que ce jeu de passe-passe ou de cache-cache, ces aller-retour de la convention à sa démystification, ce recul et cette dimension critique que Hawks introduit dans des figures qui semblent les plus élémentaires ou les plus éculées, cela requiert du spectateur une égale subtilité. Une certaine souplesse d'esprit. De la gymnastique mentale. Ne pas céder à la tentation de prendre pour argent comptant ce qui n'est montré que pour être démonté.
Les personnages de « Red Line 7 000 » sont des mécaniques au fonctionnement semble-t-il simple, aux principes apparemment sommaires. Qui plus est, ils sont placés par Hawks dans les situations les plus conventionnelles (duos d'amour, ruptures, réconciliations). L'erreur est d'en déduire que leurs réactions ne peuvent qu'être conventionnelles. C'est tout le contraire. Hawks s'ingénie à faire rendre le maximum à ces mécaniques grossières. En les déplaçant sans cesse, en inversant leurs rôles, en les mettant en porte-à-faux, en les poussant à leurs limites, au-delà de la ligne rouge où elles cessent de se comporter « normalement », d'obéir aux conventions, là où les valeurs se renversent et les normes craquent.
C'est du côté des accidents et non du côté de la routine qu'il faut, au contraire du speaker, regarder. Ce n'est pas parce que le film se déroule dans le monde des conventions qu'il est conventionnel. C'est pour cela précisément qu'il ne l'est pas. A l'originalité de départ, préférons l'originalité d'arrivée.

AUTO ET HETEROMOBILES

Mécaniques, mécanismes, n'est-ce pas faire un peu trop de mécanomorphisme à propos des personnages de « Red Line 7 000 » ? D'abord la mécanique humaine, celles des mobiles, des passions et des conduites, est depuis longtemps le principal sujet (d'inquiétude ou de satire) de Hawks. Couple homme-machine, nature-culture, avec leurs antagonismes et leurs convergences, leurs équilibres et leurs ruptures, c'est là le moteur explicite des « comédies » hawksiennes, et de plus en plus explicite depuis « Hatari ! ».
Ensuite, cette assimilation, ou plutôt cette mise sur le même plan des hommes et des machines permet à Hawks dans « Red Line 7 000 » (comme les ustensiles le lui avaient permis dans « Man's Favorite Sport ? » et la chasse dans « Hatari ! ») de se débarrasser de

tout « psychologisme » (c'est-à-dire de tout contenu conventionnel, explication, dissertation) sans rien perdre en cohérence, en logique, en nécessité.
Quel cinéma plus direct, quel déroulement dramatique mieux fondé que celui où la seule présence ou la seule absence (l'en-trop ou le manque) d'un personnage entraine une série de déplacements compensateurs et oblige à un réassortiment, à un nouvel appariement des couples, redistribuant tous les pions sur l'échiquier pour une autre partie qui, à son tour, devra se remodeler pour l'inclusion ou l'exclusion d'un autre joueur-joué ? Un tel chassé-croisé réalise l'épure, l'abstraction idéale, le modèle d'une intrigue complexe, qu'il permet de décharger de tout ce qui chez d'autres cinéastes l'alourdirait, la freinerait : commentaires, introspections, justifications, et autres scories du cinéma psychologique. L'intrigue devient affaire de mouvements, de rencontres, de heurts. Le drame naît des rapports de forces. Voilà, obtenu par l'intelligence, le cinéma le plus physique, par l'abstraction le cinéma le plus concret. En cela Hawks est moderne.

OU EST LE CINEMA ?
Il ne devrait plus y avoir beaucoup de sens à poser cette question si l'on admet ce qui précède. Pourtant, elle est nécessaire. Ce n'est pas le moindre mérite des films de Hawks que de conduire à s'interroger sur le lieu où en eux s'élit et s'abrite le cinéma. Il est des films où le cinéma se montre du doigt. Se désigne comme tel. Nous avertit (sage précaution) de sa présence, de son existence, de ses beautés. Des films narcissiques. Généralement, il n'y a pas à s'y tromper, ce sont ceux où le cinéma fait peine à voir.
Ce qu'ils désignent à grands gestes comme cinéma, c'est la caricature du cinéma. Des effets, de la photographie, du montage, des mouvements de caméra, la caméra elle-même, parfois l'opérateur en personne, bref, les attributs, l'appareil, les panoplies, les déguisements du cinéma. Ses moyens. Ses parasites. Dans ces films — ceux que préfèrent beaucoup de critiques, d'ailleurs, car, croient-ils naïvement, aucun risque d'erreur : les « signes » du cinéma sont (font) le cinéma, aussi sûr que les symptômes sont (font) la maladie — dans ces films le cinéma qui s'affiche distrait heureusement de l'absence du reste.
Bref, on a pris l'habitude de prendre pour le cinéma quelques-uns de ses masques et quelques-unes de ses mascarades.
Le cinéma masqué est absent de « Red Line 7 000 ». C'est ce qui a déçu beaucoup d'amateurs de guillemets. Cela est mal mis en scène, disent-ils, puisque ce n'est pas mis entre guillemets et qu'on ne peut pas en citer des morceaux. Oui, pas de morceaux de cinéma, pas de lambeaux, pas de dépouilles. Un dépouillement plutôt, un cinéma inséparable de ce qu'il filme, une mise en scène indissociable de ce qu'elle montre, et qui échappe à toute prise si ce qu'elle montre n'est pas compris.
Il est difficile de parler d'un cinéma infus, diffus. De formes qui n'existent que comme forces dramatiques. C'est au niveau de la construction, de la conception, des structures, des mouvements de corps et d'idées, de la lecture globale du film qu'entre en jeu le cinéma chez Hawks. Au niveau supérieur. Au cœur même du discours. C'est un cinéma qui pèse ses images, puisqu'elles sont faites de chair et d'esprit. Qui se sait assez fort pour se passer d'enseigne.
Où est le cinéma dans « Red Line 7 000 » ? Il aurait fallu parler des voix, ces voix humaines, ce ton de chuchotement, ce dialogue à mi-voix, brisé de sourds éclats, voix rauques des femmes, fluettes des mâles, ronronnements et râles, voix de sexe et non tant de gorge ou de nez, voix qui se poursuivent et s'échangent. Il aurait fallu parler des femmes, de celle qui arrive en pleurs au restaurant et sourit l'instant suivant d'apprendre qu'elle y a trouvé du travail. Il aurait fallu parler de ces métiers, femmes serveuses, hommes coureurs, ces métiers qui sont des jeux, ces jeux qui tuent ou qui consolent. Du restaurant, lieu privilégié des liaisons, asile, gynécée. Des plans qui reviennent identiques comme les plans de courses : entrée dans le bar, cinq fois, six fois filmée sous le même angle, seuls les pions changent, pas le jeu. Des voitures, monstrueuses et familières, fidèles en deçà de la ligne rouge, traîtresses au-delà, où commence l'homme véritable. Des accidents, des envols et des chutes, des raccords dans le mouvement alors que la voiture change. Tout énumérer de ce film catalogue, de ce répertoire de pièges qui ne se referment jamais tout à fait. Le cinéma moderne recense, répertorie, systématise le monde, mais le mode d'emploi qu'il en propose demande au spectateur de changer ses étiquettes, d'adopter de nouveaux codes. Il brouille les cartes pour repartager les chances. Au fait, il valait mieux parler de la modernité de « Red Line 7 000 » et de la jeunesse d'Howard Hawks. Jean-Louis COMOLLI.

Contre la montre

par Jean Narboni

Etrangère aussi bien aux notions de mobilisme ou de devenir que d'évolution et de durée, l'œuvre de Hawks sut se maintenir, quarante ans durant et presque totalement, à l'abri du temps. Archéologiquement d'abord, si l'on peut dire, en ce qu'elle se prête de bonne grâce et sans crainte, intacte et forte, à toutes les tentatives de réévaluations, mises en question, reprises et réexamens — chacun pouvant y trouver encore ample matière à admirer et cela, tant dans une optique critique traditionnelle que résolument « moderniste ».
Par son style ensuite, parvenu d'emblée — ignorés les balbutiements, tremblements et hésitations de début, réduite au minimum la part de risque et d'effusion — à une hauteur, une netteté et une autorité obstinément maintenues pendant plus de quarante films.
Dans leur structure : fameuse « attente de la goutte d'eau », par laquelle Rivette définissait les films de Hawks, aussi loin des lentes montées de Rossellini que de la durée délabrante de Kazan, de l'étirement du temps chez Sternberg que de l'amplification mizoguchienne. Plutôt temporalité tenace, têtue, répétitive, procédant par accumulation et tautologie, non par progression et envol. D'où, chez Hawks, cet immobilisme tournoyant, ces piétinements rageurs, et le rythme de ses films : allure de suite concertante ou de continu fugué. Figures s'agençant selon des ordres, des structures nouvelles, coexistences décalées de formes s'enchaînant l'une l'autre plutôt qu'elles ne s'influencent. Deux films de Hawks seulement abordèrent explicitement le problème du temps : son chef-d'œuvre absolu « Monkey Business », et son film raté : « Land of Pharaohs » ; encore était-ce pour dénoncer les effets désastreux d'une croyance trop forte, d'une illusoire confiance faite aux notions de vieillesse et de postérité, de jeunesse ou d'immortalité.
Ainsi, l'on entend souvent dire, par exemple, que « Gertrud » est un film magnifique pour ce qu'un homme de quatre-vingts ans y donne une vision si juvénile, totale, absolue de l'amour. Bien plutôt l'est-il en ce que, affirmant la priorité évidente de l'amour dans notre vie, il indique en même temps, sans tricher, que seul un vieil homme pouvait en parler ainsi. De même, pour la mort vue par Cocteau, le désenchantement dans les derniers Lang, la solitude et la honte chez Mizoguchi. Rien de tel chez Hawks : pas d'élargissement du point de vue, d'approfondissement de la vision, de maturation du style, ni de nouvelle gravité du ton. « Red Line » semble l'œuvre d'un



Cary Grant et Charles Coburn dans « Monkey Business ».

homme sans âge (il ne serait pas tout à fait juste non plus de dire que c'est là vision de jeune homme). Comme si tout, chez lui, une fois pour toutes, chaque élément au sein d'un film, chaque film dans le champ plus vaste de l'œuvre, était donné dans un présent unique.

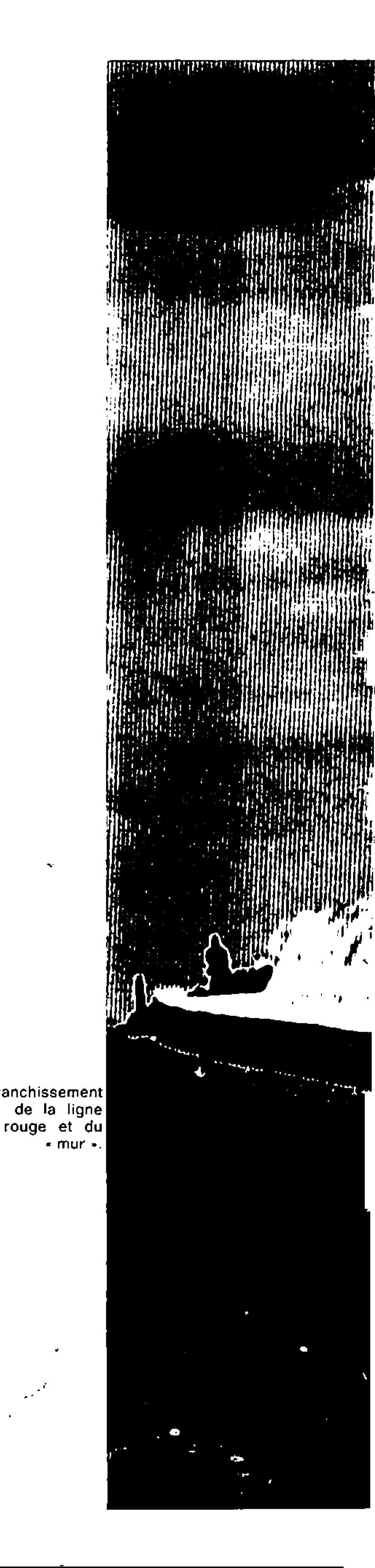
Cinéma à prendre intégralement, parce que, chaque fois, donné comme tel. Profondément intègre d'abord : toujours les cartes furent données à voir, affichées, montrées. Jamais biseautées. Le jeu des mains restait invisible, et le résultat toujours surprenant. Devra-t-on aujourd'hui faire reproche à Hawks de livrer (un peu) le secret à son tour, de montrer le comment et le mécanisme des choses ; les relations entre elles plutôt que ces choses mêmes, débarrassées bien sûr d'un peu de leur substance (jamais elle ne fut très encombrante); leurs rapports, ajustements successifs, agencements, engrènements divers. Devrions-nous pas nous émerveiller plutôt que, montrés le procédé et l'outil, le geste et le matériau, le résultat soit, chaque fois et aujourd'hui plus encore, inattendu.

Cinéma donc à prendre dans son entier, vaste système nerveux, champ de forces, réseaux étagés. On se souvient de la croyance exprimée par Edward G. Robinson dans « Tiger Shark », qu'un homme ne peut entrer au ciel s'il n'est entier (reprise dans « Big Sky »). Ainsi du cinéma de Hawks, que la postérité, et aujourd'hui notre faible proximité devront prendre comme une totalité, une œuvre, non une suite de films. Champ jamais enrichi ni surnourri (pas de profusion chez lui), mais diversement agencé dans ses parties, autrement réparties, équilibrées, selon des ordres et des structures surprenantes, surgissant où et quand on les attend le moins. Cas unique de saturation obtenue avec le plus petit nombre d'éléments. « Elle n'est pas mal », dit Mike à Lindy dans « Red Line », devant la piste où jerkent une dizaine de filles. « Laquelle ? », répond justement l'autre. Tout Hawks est là : retrouver, à coup sûr, dans le tas, ses petits. Chaque fois, sans confondre (et nous aussi, grâce à sa profonde honnêteté et clarté, savons de qui et de quoi il s'agit). Thèmes, personnages, situations, chaque fois repris, autrement distribués, répartis, développés, réclamant de notre part discernement et attention, non les soupirs hâtifs de lassitude confortable que « Red Line » provoqua. Car c'est chose bien facile et naïve qu'accuser Hawks de donner dans la convention, ou du moins faire comme si lui-même l'ignorait. Toujours il sut s'adapter aux lois du genre, éloigné des transmutations poétiques d'un Ray comme des sombres édifications de Lang, pour les dévier, corrompre sournoisement, jouant faussement le jeu pour mieux le dénaturer, imperceptiblement, sans éclat, mais avec ténacité.

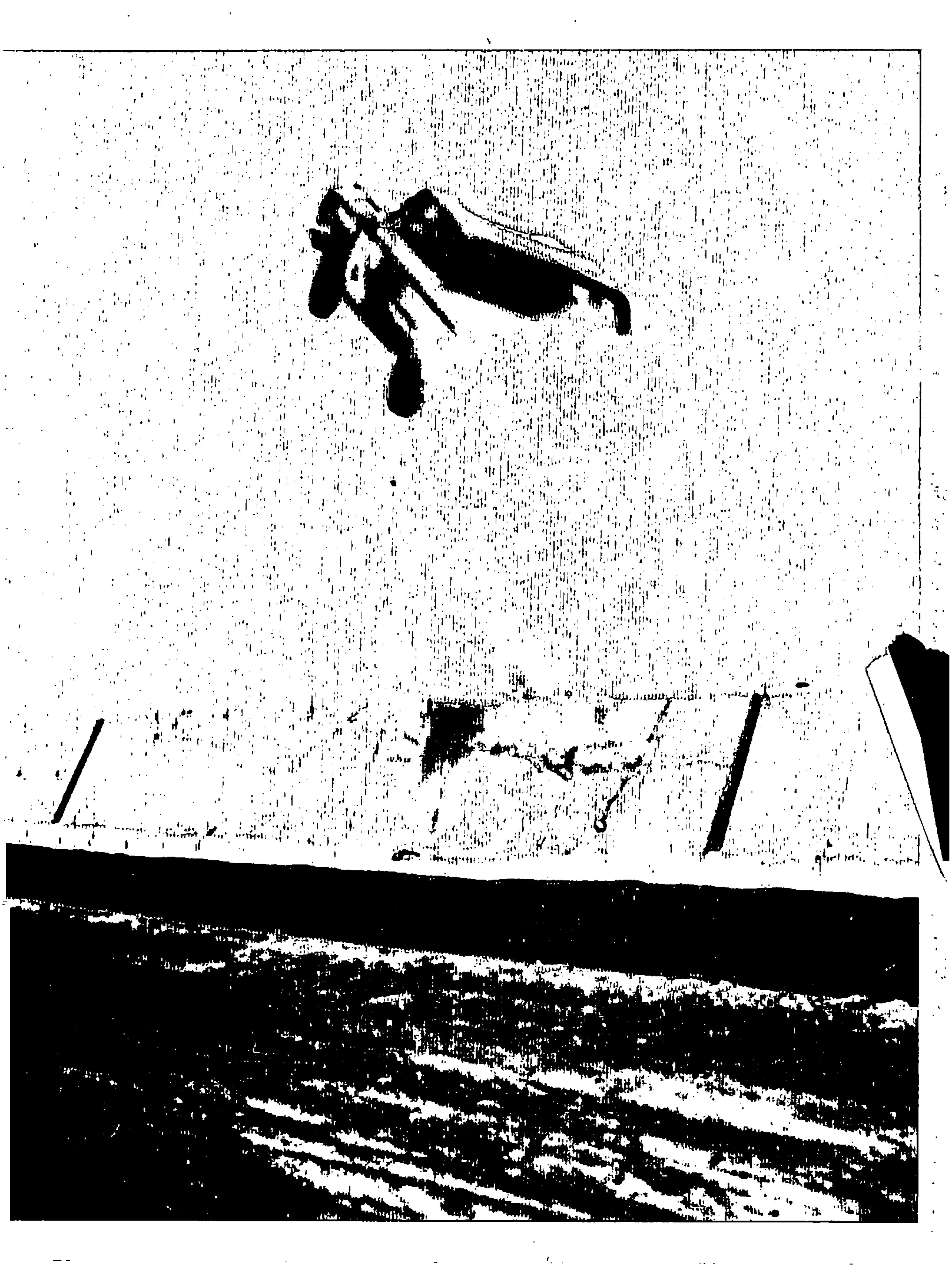
« Red Line » propose, magistralement, divers modes de fausser la convention, une somme, un traité de dé-composition.
1) Dans la structure du récit : le début du film, quelques champs-contrechamps extraordinaires et très simples, nous installant dans cette « fluide plénitude » en compagnie d'un « héros que nous ne quitterons plus ». Mais si, justement nous le quitterons. Il se tuera une minute plus tard. Le film commençant donc comme une fin de film, pour s'achever comme le milieu d'un autre — la voiture saisie, captée, fixée en vol, pendant que le chœur des femmes annonce d'autres films à venir (ou passés ?).
2) Amorce d'une situation conventionnelle, nettement annoncée comme telle et désamorcée : la première rencontre entre Gabrielle et Mike dans le cabaret, tournant brutalement court.
3) Convention amorcée, abandonnée, retrouvée de justesse : scène où Mike et Gabrielle vont prendre du Pepsi-Cola, faite sur la rencontre par hasard, mais inéluctable ; seulement Hawks brouille perfidement notre point de vue de Sirius, d'abord par un montage alterné tel que l'espace est complètement compromis, rendu aléatoire, insituable, hétérogène ; la séquence se poursuivant très anticonventionnellement avec une conversation sur l'onomastique tenue par mademoiselle Queneau, pour récupérer la convention — il était temps ! — avec le baiser.
4) Convention se détruisant — par excès et autodésignation : la réconciliation sous la pluie entre Mike et Gabrielle, où le dialogue, renchérissant sur le côté « happy end », installe un très net recul ironique.
5) Références à des situations antérieures, rénovées par leur mise en place ou évolution nouvelle, ou par leur collision avec d'autres éléments connus : Julie, moto et lunettes (côté garçon d'Ann Sheridan dans « I Was a Male War Bride »), devenant très vite hyper-féminine (avec la résolution la plus rapide dans toute l'œuvre de Hawks d'une rencontre garçon-fille. Julie : « Ne me considère plus comme un garçon. » Plan suivant : Julie, sur le garçon dans le lit : « Est-ce que je suis sexy ? ») Ou bien, le thème de l'amputation et le gag du bras dans le plâtre réunis, pour une version macabre cette fois.

On n'en finirait pas de dénombrer les situations dans « Red Line ». Cinéma machinal, entend-on dire. Mais Roussel ou Poe seraient-ils moins grands d'avoir inclus « Comment j'ai écrit certains de mes livres » dans « Locus Solus », ou « La philosophie de la composition » dans « Le Corbeau » ? Bien plutôt, la forme la plus haute d'un cinéma de maquettiste, de bricoleur dans le meilleur sens. Art du déplacement infime, des variations minimales et infinies. Tout est dans peu de choses, et pas réciproquement.

Jean NARBONI.



Franchissement de la ligne rouge et du « mur ».





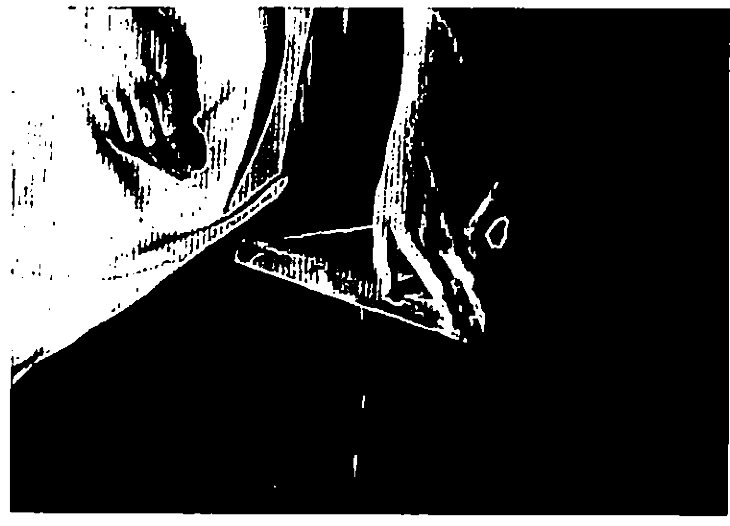
ROBERT BRESSON DIRIGEANT « AU HASARD BALTHAZAR ».



Balthazar au hasard

table ronde





Michel Delahaye Il n'est pas commode de parler de « Balthazar ». On s'accorde en général à le trouver sublime, mais presque tout le monde éprouve en même temps une certaine réticence devant le film, sans que personne puisse savoir exactement où le bât le blesse...

François Weyergans Il me semble que ce film interdit la coexistence de goûts différents. Après l'avoir vu, il y a tout un cinéma qu'on ne peut plus aimer. Il y a eu les bons films et les mauvais films. Maintenant il y a cela, qui est le cinéma, et le reste est autre chose.

Jean-Louis Comolli Il faudrait penser désormais qu'il y a d'une part tous les films, tout le cinéma, et d'autre part Bresson avec son « Balthazar » ?

Weyergans Bresson invente quelque chose, et quelque chose qui met à l'écart à peu près tous les autres films, peut-être tous les films même. Cette invention mine ce que nous aimions auparavant.

Comolli Peut-être est-ce le contraire : peut-être ce film n'est-il en fait autre chose que l'aboutissement — exemplaire — d'une ou plusieurs tendances qui se manifestaient déjà avec d'autres cinéastes : Rossellini, ou les Américains, pourquoi pas... Bresson n'invente pas le cinéma, il l'accomplit.

Delahaye Et peut-être que cette tendance ne frappe tant chez Bresson que parce qu'elle s'exprime sous une forme terroriste.

Weyergans C'est que Bresson a davantage réfléchi au cinéma que les autres cinéastes, et il sait mieux qu'eux ce que c'est. Chez les autres cinéastes, des éléments étrangers interviennent et brouillent le cinéma. Ils ont des rapports avec la littérature, ou avec la musique, lui pas. Ainsi, j'ai vu le même jour « Balthazar » et « Red Line » de Hawks, et j'ai l'impression que ce dernier film relève uniquement de la narration, voire du folklore. Bon ou mauvais, là n'est pas la question. Le plaisir qu'on y prend n'est pas dû au « cinéma » et à tous ses éléments, tout ce que les grammaires cinématographiques détaillent tant bien que mal.

Delahaye Il y a narration chez Bresson, et elle est essentielle.

Jean Narboni Et chez Hawks, il n'y a pas que narration.

Delahaye Hawks, c'est aussi un équilibre magnifique de la construction, une suite de figures dont la structure et le rythme sont la chair même de l'œuvre.

André S. Labarthe Ce qu'il y a avec Bresson, c'est que, dans ce qu'il fait ou ce qu'il dit, il donne pour une évidence que son cinéma est le cinéma. Il ne dit pas : « Je dis que c'est le cinéma ». Il dit : « C'est le cinéma. » Ce n'est pas une affirmation personnelle, c'est donné comme une constatation parfaitement objective. Et effectivement, ce qui est affolant quand on écoute Bresson, c'est qu'on est prisonnier de cette logique, et qu'on dit : il n'y a que lui, le reste n'existe pas. Et dès que l'on veut prendre un peu de recul, relativiser un peu cela, on se trouve placé dans une situation fausse, car on ne peut pas à la fois comprendre ce qu'il dit et ne pas être d'accord avec lui. Et, à la limite, on serait obligé de faire son cinéma, puisque son cinéma n'est pas le cinéma de Bresson, c'est LE cinéma...

Weyergans C'est ce que je disais : si on aime ses films, on ne peut plus aimer les autres films. Je ne comprends absolument pas qu'on puisse mettre quatre étoiles à « Balthazar » et quatre étoiles en même temps au « Carrosse d'or ».

Labarthe Exactement. Ou alors cela signifie qu'on n'a jamais entendu parler de Bresson, ou qu'on n'a absolument rien compris à ce qu'il dit. Car si on a compris, il faut mettre un point noir aux autres films. Si on suit bien Bresson, il est, effectivement, LE cinéma. Il l'est même tellement que lorsqu'on voit dans l'émission de Weyergans un extrait du « Testament d'Orphée » choisi par Bresson, ce qu'on voit, c'est un fragment du film remonté : il a coupé un bout de séquence et cela sans présenter la chose comme telle. Il n'a pas dit : j'ai amputé la séquence. Non. Il s'est réfugié derrière une sorte d'objectivité : cela n'avait pas à être dit, ce n'était pas la peine d'en parler puisque le film, avant, n'était pas bon.

Comolli On peut très bien ne pas faire le jeu de Bresson, tout en voyant ce qu'il y a, dans sa conception du cinéma, de vérités qui s'appliquent à l'ensemble du cinéma.

Weyergans Mais on ne peut pas dissocier sa théorie de ses films. Il est d'ailleurs le seul théoricien parce qu'il est le seul cinéaste. Il faut accepter ou rejeter le tout.

Labarthe En même temps, il y a un certain décalage entre la théorie et l'application. Par exemple, quand Renoir dirige les acteurs (comme il l'a expliqué récemment à Rivette), il dit aux acteurs : lisez-moi ça, simplement, sans penser à rien, sans intonations : cela fait absolument penser à Bresson. Or, le résultat est absolument différent de Bresson. Une même théorie peut aboutir à plusieurs résultats tout à fait différents.

Weyergans C'est que Renoir applique cette méthode à des acteurs, donc ce n'est pas la méthode bressonnienne...

Labarthe C'était la théorie renoirienne... que peut-être Bresson applique mal.

Comolli Si le cinéma de Bresson est un aboutissement, peut-être extrême, de la vérité du cinéma tout court, de ce que bien d'autres cinéastes font, déjà, à leur façon, il ne me semble pas contradictoire d'aimer les films de Bresson et les autres films. Et même, je crois qu'on ne pourrait pas aimer les films de Bresson si l'on n'aimait déjà le reste du cinéma. Si son cinéma n'avait aucun rapport avec le reste du cinéma, il ne serait pas possible, ni compris.

Weyergans C'est ce qui se passe.

Comolli Je veux dire : il serait inintelligible. Totalement. Ce serait une écriture aberrante, pathologique. Or, si nous aimons Bresson, ce n'est pas seulement par vice, mais par vertu.

Weyergans Le point commun entre le cinéma de Bresson et l'autre cinéma, c'est qu'on a chaque fois des images que l'œil enregistre, exactement comme, dans le cas de Johnny Halliday et de Jean-Sebastian Bach, on a toujours des sons que l'oreille enregistre. Pourtant Bach et Halliday sont sans commune mesure... Le public qui, dans un film de Bresson, voit un âne avec une fille, comprend cela, mais comprend-il plus ?

Delahaye L'exemple de Weyergans est trop facile. Il a choisi un mauvais chanteur et un bon musicien. Mais si on compare de bons chanteurs et de bons musiciens... Je pense, moi, que des gens qui s'initient à la musique avec les Beatles reçoivent là une chose qui peut les préparer à recevoir Bach. . Lequel est très facile à recevoir, par ailleurs : même moi je le reçois.

Comolli Et qu'est-ce qui peut faire le mieux comprendre Bresson ? Ce n'est pas de voir uniquement du Bresson. C'est sûrement de voir aussi des films américains (où l'on pratique beaucoup l'ellipse), et ce peut être aussi bien de voir de l'Eisenstein...

Weyergans Mais les ellipses du cinéma américain sont roublardes ou truquées. Tandis que la rigueur de Bresson exclut complètement le truquage.

Delahaye Tous les aboutissements extrêmes du cinéma excluent le truquage et sont même nés de la volonté d'exclure totalement le truquage. Pour en prendre trois qui nous sont proches : Godard, Straub, Skolimowski... Va-t-on mettre des points noirs à tout ça au nom de Bresson ? Mais j'aimerais pousser un petit peu Weyergans : si on aime Bresson, dites-vous, on est obligé de ne plus aimer les autres films. A ce moment-là il faudrait aussi ne pas ou ne plus faire de films. Or vous allez en commencer un...

Labarthe Si on est d'accord avec Bresson, il faut faire du Bresson...

Comolli Ce qui est une manière de truquage...

Weyergans Tout le monde dit : le cinéma de Bresson n'appartient qu'à Bresson. Mais ce n'est pas vrai. Bresson dit : voilà le cinéma, et il s'en sert d'une certaine façon, mais il reste possible de s'en servir d'une tout autre façon, de dizaines de façons sans doute. Car il ne dit pas qu'il n'y a que son cinéma à lui, il dit qu'il y a le « cinéma » et le « cinématographe », et que ce qu'il fait c'est du cinématographe mais on peut faire du cinématographe qui ne soit pas bressonnien. Et si j'ai le sentiment que Bresson, en 1966, a découvert le cinématographe, qu'avant il n'y avait rien, maintenant donc on peut commencer... Parce que, bien entendu, sa position n'implique heureusement pas que, pour la suivre, il faille être Bresson. Bresson, par exemple, est Français, et c'est même le plus français des Français, par sa culture, ses réfé-

rences... On peut très bien imaginer d'autres films, faits sur le même principe, mais imprégnés d'une tout autre atmosphère, s'ils sont faits par quelqu'un, par exemple, imprégné de romantisme allemand.

Labarthe Bresson disait à Godard dans son entretien : « Je pourrais vous emmener au cinéma et je vous montrerais que tout n'y est que grimaces... » Et dans la mesure où Bresson veut que chaque image n'exprime que ce qu'il veut lui faire exprimer, après élimination de ce qu'on appelle les « bruits », selon la terminologie de la théorie de l'information, à ce moment-là, il est obligé d'avoir recours à un jeu de l'acteur qui élimine non seulement les grimaces, mais jusqu'à l'expression, car toute expression est un peu ambiguë, par excès de significations (c'est-à-dire qu'elle signifie dans le désordre). D'autre part, l'ellipse devient obligatoire, car il ne peut pas rester sur un visage trop longtemps. Et c'est pourquoi toutes les scènes de violence de « Balthazar » sont faites sur les objets. C'est-à-dire sur l'effet. (Il dit : « Il faut toujours montrer l'effet avant la cause. ») Mais n'est-ce pas une limitation ? Ce cinéma n'est-il pas voué à une ellipse perpétuelle ? A la limite, ne serait-il pas obligé, pour signifier l'amour, par exemple, de montrer un objet quelconque et rien que cela ?

Delahaye Vous démontrez fort bien que Bresson est cohérent, ce dont personne ne doute, mais d'une part, Bresson ne fait pas oublier d'autres formes de cohérences (qui peuvent se présenter, ou non, sous une forme totalitaire), ensuite vous systématisez à outrance et vous vous égarez un peu dans vos limites, vous surbressonnisez. Car enfin, quand il a voulu faire une scène d'amour dans « Balthazar », Bresson, il nous a tout simplement montré (dans son style à lui, bien sûr, mais montré) un garçon et une fille dans une voiture, et ce qui se passe entre eux, tout le monde le saisit très bien. Il se trouve aussi que pour signifier deux accidents il nous montre le premier dans son entier et nous fait entendre dans son entier le second...

Labarthe Mais sur le visage du garçon ou de la fille, il ne doit rien se passer. Car s'il se passait quelque chose, ce serait trop signifiant, donc mauvais.

Delahaye Bresson n'est pas le seul à penser cela.

Weyergans Mais si Bresson filme des détails, c'est qu'il voudrait qu'à la limite le plan en lui-même ne dise plus rien du tout. C'est l'ensemble du film seulement qui signifie. S'il ne filme que les pieds du gendarme, ce n'est pas seulement que les pieds soient ce qu'il y a de plus important à ce moment-là, c'est que s'il montre le gendarme, cette image « risque » d'être une image intéressante. Or, Bresson veut obtenir une image qui n'ait aucun intérêt en elle-même, qui ne dise rien séparée de ce qui la précède et la suit. (suite p. 76.)

1


2


3


4


1. François Lafarge, J.-C. Guilbert.
2. Gérard et Arnold (photo de tournage).
3. Marie et Jacques enfants.
4. Pierre Klossowski en marchand de grain.



Mes prochains films

entretien avec Jean Renoir par Michel Delahaye et Jean-André Fieschi



JACQUES BRUNIUS ET JEANNE MARKEN DANS « UNE PARTIE DE CAMPAGNE » (1936).



Cahiers Ce film que vous préparez est un film à sketches...

Jean Renoir C'est une histoire composée de petites histoires séparées.

Cahiers Vous n'aviez encore jamais fait ce genre de choses.

Renoir J'ai commencé, mais je n'ai pas fini. J'ai tourné la « Partie de Campagne » avec l'idée que cette histoire ne serait qu'une moitié ou qu'un tiers de film. Et puis la « Partie de campagne » s'est révélée un petit peu plus longue. Alors, cette fois, j'espère que cela ne m'arrivera pas, j'espère que je saurai me contenir et faire mes différentes histoires assez courtes pour les faire tenir toutes dans le film. J'en ai cinq.

Cahiers Sont-elles liées entre elles ?

Renoir Elles sont liées entre elles, non par une intrigue, non par des moyens mécaniques, ou techniques, ou visuels, mais tout simplement par une idée générale. Comment pourrais-je exprimer cette idée ? Peut-être en vous citant un proverbe : « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse. » Et cette idée générale peut se définir ainsi : de temps en temps, il y a des gens qui en ont assez, assez d'être martyrisés, ou ennuyés, ou brimés, ou méprisés, et alors, d'une façon ou d'une autre, ils tentent de mettre le point final. Ils se révoltent.

Mais mes révoltes ne sont pas forcément de grandes révoltes. Ce sont de petites révolutions, des révolutions dans un verre d'eau. Pourtant, j'en ai aussi une grande. En somme : il y en a des grandes et des petites. C'est mélangé.

Alors, vous voyez que ces histoires sont liées, mais il n'y a pas d'enchaînement à proprement parler entre chaque histoire. Pas d'enchaînement, veux-je dire, au sens mécanique du terme. En tout cas, je n'en prévois pas pour l'instant...

Mais peut-être qu'en travaillant, la nécessité d'un enchaînement mécanique me viendra, c'est possible... Seulement, jusqu'ici je n'en suis qu'à l'examen du scénario, et tant que je n'ai pas tourné, je ne sais pas...

Je ne sais pas parce que, quand je tourne, j'ajoute beaucoup. J'ajoute, ou je retranche, de toute façon je change. Je crois absolument que le véritable sens d'un film ne se découvre qu'en le tournant, et, quelquefois, après qu'on l'a tourné. En tout cas pas avant. Alors, maintenant je sais que j'ai l'espoir d'un sens, pour ce film, l'espoir qu'il signifiera quelque chose, et peut-être même quelque chose d'intéressant... mais je ne sais pas exactement quoi, puisque je n'ai pas tourné le film.

Mais enfin, il faut tout de même partir sur certaines bases puisque le cinématographe est un métier où les nécessités matérielles comptent beaucoup, et où il existe une certaine préparation technique. Je suis bien obligé de partir d'un scénario. J'ai ce scénario, mais, dans ce scénario, je n'ai pas de liaisons entre les différentes histoires. Pas de liaisons, je le précise, visibles. Les liaisons ne sont que liaisons d'idées.

Chaque histoire est bouclée. Avec des acteurs différents, une ambiance différente, des lieux différents, chaque histoire existe en soi. Lorsque vous ouvrez un livre de contes de Maupassant, par exemple, les contes ne sont réunis entre eux que par l'esprit de l'auteur. C'est un peu la même chose ici. Pour l'instant, j'en suis à peu près là. Ou peut-être un petit peu plus loin... Je vous l'ai dit : une vague idée générale qui est la révolution.

Cahiers Et derrière cette idée, qu'allez-vous mettre ?

Renoir La révolution... Voyez-vous, c'est un mot qui a peut-être un petit peu disparu maintenant, mais quand j'étais plus jeune, lorsque les choses semblaient bouleversées, c'était une expression qui s'employait, et que j'employais beaucoup. Par exemple, on était au régiment, et les bleus n'avaient pas balayé la chambre. Alors les anciens disaient : « Qu'est-ce que c'est que ça !... Les bleus n'ont pas balayé la chambre ? Mais c'est la révolution ! »

Cahiers Et les acteurs ?

Renoir Je ne les ai pas encore choisis, étant donné que le film n'est pas encore organisé, qu'il n'existe pas encore du point de vue pratique. Tout ce que j'ai, c'est ce scénario, et j'ai demandé à mon vieux complice Braunberger de m'aider à le mettre sur pied, mais ce n'est pas fait. Donc, l'interprétation du film, dans l'état actuel des choses, correspond à mes rêves, et non à la réalité.

Mais, si nous voulons parler de mes rêves, je puis vous dire que j'ai un sketch, par exemple, ou plutôt une petite histoire... Je ne sais pas pourquoi, mais je n'aime pas le mot sketch. J'ai peut-être tort, mais... c'est un mot qui ne me dit vraiment rien.

Cahiers Disons nouvelle alors ?

Renoir Nouvelle, petite histoire, historiette... Donc j'en ai une que j'aimerais beaucoup voir interprétée par Simone Signoret, j'en ai une autre que je voudrais voir interprétée par Paul Meurisse, et j'en ai une autre que je voudrais voir interprétée par Pierre Olaf et Colette Brosset, j'en ai une autre que je voudrais voir interprétée par Robert Dhéry, et j'en ai une autre que je voudrais voir interprétée par Oscar Werner. Voilà à peu près, non pas la distribution, mais les rêves. Les rêves de distribution.

Cahiers En fonction de quoi rêvez-vous à eux ?

Renoir Parce qu'il me semble qu'ils seraient bien dans le rôle. Et puis aussi, ça m'aide à écrire les rôles, que de penser aux acteurs. Tout ça marche en même temps. Et je crois que tout doit marcher en même temps.

Vous savez, c'est toujours ma vieille idée : je me méfie terriblement des plans. Et je crois, je crois on ne peut plus fermement, que tout le côté inférieur de notre civilisation — qui a des côtés supérieurs, bien sûr, qui a de grandes beautés — je crois que tous



SIMONE SIMON ET JEAN GABIN DANS « LA BETE HUMAINE » (1938).

ses petits côtés, tout ce qui est moche dans cette civilisation du XXe siècle, vient du plan. C'est ça qui est moche : c'est le plan. Le bleu. Le bleu d'architecte. C'est pour ça qu'il n'y a pas d'architecture, c'est parce qu'on fait des bleus...

Je crois que la grande architecture, cela consiste à faire des bâtiments, et à se dire après cela : qu'est-ce qu'on va faire là-dedans ? Ici, eh bien ! on va peut-être mettre la salle à manger : ça a une bonne tête de salle à manger, et puis on va mettre la chambre à coucher à tel autre endroit... mais tout est déjà construit, et tout peu à peu s'adapte, et la matière s'adapte à l'esprit, elle fusionne après coup avec lui. Autrement dit : vive Sartre et vive l'idée que l'existence vient avant l'essence !...

Ah oui, ça j'y crois beaucoup. Parce que tout de même, tout, aujourd'hui, absolument tout est prévu. Pensez donc : je connais des gens qui, dans une maison qui doit être prochainement construite, et dont tous les plans sont faits, ont un plan tout préparé d'avance indiquant l'endroit où mettre les fauteuils, les chaises et les tables ! C'est tout de même formidable ! Ça revient à se créer un cadre, dans la vie, mais un cadre où la vie va entrer comment ? C'est un cadre destructeur. Mais trop de choses aujourd'hui sont faites à partir de ça : le bleu. Le plan en bleu.

Cahiers Est-ce que chacune de vos historiettes fonctionnera sur un principe, une tonalité différents ?

Renoir J'espère que la tonalité ne sera pas différente au point de donner l'idée que chaque histoire appartient à un film différent. J'espère qu'il y aura une unité de style. En tout cas, je m'y emploierai, j'essaierai. Mais, cela mis à part, le sens de l'histoire, la tonalité — je veux dire le sens particulier de chaque histoire, à l'intérieur du sens général — seront, je l'espère, différents.

Et les différences peuvent aller très loin. Par exemple, j'ai une histoire qui est tout simplement l'histoire de la révolte d'un type contre la cireuse électrique.

Il a une femme qui aime les beaux planchers qui brillent bien, et qui cire, qui cire... avec une belle cireuse électrique. Alors, il se révoltera contre la cireuse électrique. Vous voyez, ça n'est pas méchant, mais remarquez, c'est extrêmement important, parce qu'on est abruti avec les machines de ménage, maintenant, avec les aspirateurs et tout ce qui s'ensuit, ça vous rentre dans la tête, c'est abominable. Alors, voilà : vous avez ici une histoire mineure à partir d'une chose de ce genre.

Et j'ai une autre histoire, par exemple celle qui termine le film, qui est, elle, une révolte contre la guerre. On y voit des gens qui ne veulent plus faire la guerre. Qui en ont assez...

Mais ce film que je voudrais faire, je voudrais aussi qu'il illustre quelque chose que je crois très important : c'est l'idée qu'il n'y a pas de degrés dans les



LOUIS JOUVET, JEAN GABIN, PAUL TEMPS ET VLADIMIR SOKOLOFF DANS « LES BAS FONDS » (1936).

événements qui nous affectent. Tout événement est important. Ou aucun événement n'est important. Il n'y a pas de classe, pas de degrés, d'abord et en premier lieu dans la mesure où nous sommes un.

Les journaux et la publicité d'aujourd'hui donnent de l'importance aux événements d'après le nombre de gens que ça affecte. On dit : tel événement est important parce qu'il y a eu six mille victimes. Bon. Mais s'il n'y a qu'une victime et que je sois cette victime, l'événement, avec cette seule victime, est aussi important pour moi que l'événement aux six mille victimes pour ces six mille victimes. Les proportions dans la quantité, à mon avis, ne sont pas tellement importantes, et je ne crois pas non plus aux grades. Si on veut : la mort d'Einstein n'est pas plus importante que la mort d'un terrassier mexicain creusant des trous à Los Angeles, parce que pour la famille de ce terrassier mexicain, pour son entourage, c'est tout aussi important. Et même peut-être pour l'équilibre du monde... nous n'en savons rien : peut-être laissera-t-il un trou aussi important qu'Einstein, on ne sait pas, comment voulez-vous qu'on juge ça ?

Cette manie de donner des grades, de donner des numéros... : celui-là il est numéro un, celui-là est numéro cinq... Je ne crois pas que ce soit vrai. Chacun est numéro un, pour certaines personnes, dans un certain milieu, dans certaines circonstances, et puis il devient numéro cinq ou numéro cent mille dans d'autres circonstances. Il n'y a pas de degrés.

Mais il y a certaines personnes qui prétendent ignorer les degrés pour faire de la démocratie. A mon avis, c'est également très faux. Ce sont ces gens qui disent : Ah ! mais pardon ! le terrassier n'est-ce pas, est plus important que ce Einstein !... Il me semble qu'il y a une sorte de côté démagogique dans ce jugement, qui le rend faux. Car l'égalité est absolue, et brusquement le terrassier pourra être, dans certaines circonstances, plus important qu'Einstein, mais Einstein sera plus important dans un autre domaine. Simplement, ce que nous ignorons, c'est l'importance des domaines. Le domaine du terrassier est peut-être plus important que le domaine d'Einstein... et encore, je ne le crois pas, car en disant plus important, je continue d'établir des degrés. Disons : aussi important... ou aussi non-important.

Nous oublions une chose, c'est que la relativité n'existe pas seulement dans le temps et l'espace. Tout, tout, absolument tout est relatif. Nous sommes entourés de vérités relatives, et il n'y a même que des vérités relatives, tout dépend des circonstances, du moment... Alors, pour en revenir à mes historiettes, entre celle de la cireuse et celle des gens qui ne veulent pas faire la guerre, il n'y en a pas une que je privilégie par rapport à l'autre. Il s'agit toujours de saisir la vie, un certain aspect de la vie à travers deux moments, différents sans doute, mais tout de même parents, sans que je veuille établir de hiérarchie à l'intérieur de cette parenté.

Cahiers Saisir la vie, c'est aussi chez vous saisir dans l'instant, la voix, le bruit...

Renoir Oui. Je n'aime pas le doublage, car j'appartiens encore à la vieille école des gens qui croient à la surprise de la vie, au documentaire, qui croient qu'on aurait tort de négliger le soupir qu'une jeune fille pousse malgré elle dans telle circonstance, et qui n'est pas reproduisible. Ou s'il est reproduisible, il devient ce que je vous disais tout à l'heure : il devient du blue print, il devient un bleu, il devient un plan.

Je crois que le cinéma, et d'ailleurs tout art, est fait d'heureux hasards, en grande partie, alors évidemment, il y a des gens qui ont de la chance et qui se trouvent canaliser plus souvent que d'autres ces heureux hasards. Mais si ce hasard a été plané et déterminé par un auteur, à mon avis, c'est beaucoup moins bien. L'auteur, n'est-ce pas, c'est le pêcheur à la ligne. Ce n'est pas lui qui fait le poisson, mais il sait l'attraper...

Or, je crois, voyez-vous, qu'à partir du moment où l'on doit suivre un plan précis... On est bien obligé, pour le doublage, de suivre un plan précis. Les expressions, les intonations de voix que l'on essaye de redonner pendant l'opération du doublage, soit que cela vienne avant, dans le cas du play-back, soit que cela vienne après, c'est du plan, c'est du cadre, un cadre limité dans lequel on ne peut pas bouger. Remarquez que je crois au cadre, mais à la condition que ces cadres soient oubliés. Par exemple, dans l'architecture ancienne... Prenons le cas des temples grecs, qui sont très beaux. C'était bien commode, les temples grecs, pour les artistes qui travaillaient à l'architecture et aux sculptures de ces temples. Ils n'avaient pas à faire de plan, étant donné que le plan était le même, pour le monde entier, et tout le temps. On avait alors un plan qui était tellement immuable qu'on finissait par l'oublier, et c'était comme s'il n'y avait plus de plan. Ce plan ne se modifiait que pour des raisons naturelles. Parce qu'il y avait un rocher, par exemple, au milieu du terrain, qui faisait qu'on était obligé de donner une certaine courbe à tel mur pour contourner ce rocher, mais ça, c'étaient de vraies raisons, ce n'était pas le génie d'un architecte qui décidait de faire une courbe parce que ce serait bien. Autrement dit, je me méfie énormément de mes propres idées lorsque je plane, et je me méfie des idées des hommes. J'ai l'impression que ce que nous trouvons autour de nous, et surtout ce que les autres, ce que la richesse de personnalité des autres humains nous apporte, je crois que c'est plus important que notre petit orgueil d'auteur.

Cahiers Le thème était là. Il n'y avait plus que les variations...

Renoir Naturellement ! Et vous avez la même chose dans toute la musique, jusqu'à, disons, Bach et Vivaldi, et vous avez encore la même chose dans la musique lorsqu'elle est classique, telle qu'elle se pratique encore dans beaucoup de pays, par exemple aux Indes.

Et vous aviez la même chose dans la littérature. La « Chanson de Roland » a été racontée probablement un million de fois par un million de troubadours différents. Ils étaient dans un cadre, qui était le cadre de la Chanson de Roland, mais ils étaient absolument libres, à l'intérieur de ce cadre. Et c'étaient des auteurs. La grosse erreur aujourd'hui est de croire que la qualité d'auteur est due à l'invention de l'histoire. Je ne le crois pas. Je crois que la qualité d'auteur est due à la façon dont on raconte l'histoire.

On en a un équivalent aujourd'hui : c'est la convention de certains genres américains comme le western. Les westerns sont bons parce qu'ils ont toujours le même scénario. C'est une chose qui a énormément aidé à la qualité du western. Et les gens bien souvent s'adjugent le droit de mépriser le western parce qu'il raconte la même histoire tout le temps. A mon avis, c'est une qualité, c'est un avantage, c'est en tout cas une aide.

Cahiers Là-dessus, et en passant : seriez-vous d'accord avec cette définition de l'originalité que Bresson nous a donnée l'autre jour : l'originalité c'est d'essayer de faire comme tout le monde et de ne pas y arriver...

Renoir Absolument ! C'est une très bonne formule !... D'ailleurs, vous pouvez voir ça, très simplement, dans le vêtement. Dans le vêtement des gens qui se disent artistes, par exemple. Et d'abord ce mot : artiste !... Il y a des gens qui emploient ce mot d'artiste, et qui se définissent à travers lui, ce qui est déjà extrêmement dangereux, mais il y a aussi des gens qui s'habillent en artiste. C'est encore plus dangereux... Moi, les artistes que j'ai connus autour de mon père, dans ma jeunesse, ils étaient habillés en petits bourgeois... Ou en grands bourgeois quand c'était M. Degas, lequel était fort riche, mais ils n'étaient pas habillés en artiste.

Cahiers Puisqu'il vient d'être question des Indes : James Ivory, qui a suivi quelques-uns de vos cours à l'université de Californie, un peu intimidé, d'abord, mais toujours plein d'admiration, nous a parlé de vous. Il a eu la révélation de l'Inde à travers « Le Fleuve », et il réalise maintenant des films anglo-indiens, dont le très beau « Shakespeare Wallah »...

Renoir Ah !... J'ai entendu parler de lui. Oui, oui... Et il a raison de ne pas essayer de faire des films uniquement indiens, parce que je crois qu'il y a une chose aussi, qui vient malgré soi et qui ne fait pas partie d'un plan, et c'est, mon Dieu, c'est ce qu'on est, c'est sa



NORA GREGOR ET MILA PARELY DANS « LA REGLE DU JEU » (1939).



FLORENCE BATES ET PAULETTE GODDARD DANS « LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE » (1945)

propre personnalité, et je crois qu'il vaut mieux l'appliquer à des objets qui vous sont proches et qu'on peut absorber facilement.
Mais je vous dirai que mes cours n'avaient aucun intérêt.
Cahiers Pourquoi dites-vous cela ?
Renoir Parce que je ne crois pas qu'on puisse faire des cours de cinéma. Moi, je crois que le seul cours possible de cinéma, ça consiste à regarder des films... Que voulez-vous d'autre ? C'est comme ça qu'on apprend à en faire, il me semble. De même que pour un peintre, je crois que la seule bonne école consiste à regarder des tableaux, et à se dire : tiens ! j'aimerais bien faire ça, mais, si je le faisais, je le ferais un petit peu autrement.
Cahiers Ces cours consistaient en quoi ?
Renoir Eh bien, comme la plupart des garçons qui étaient là — ou des filles — voulaient faire de la mise en scène, j'ai essayé de leur faire comprendre mes idées à partir de la direction des acteurs. Je me suis à peu près borné à cela. Et j'ai essayé de les convaincre de l'excellence de ce qu'on appelle la méthode à l'italienne, que vous connaissez certainement, et que Molière a pratiqué, et Shakespeare... Louis Jouvet, entre autres, faisait répéter comme ça. Ça consiste à lire le texte comme on lirait l'annuaire du téléphone, en s'interdisant toute expression. On attend que l'expression que l'on donnera à un mot vienne un petit peu malgré vous. C'est encore une lutte contre le plan. Et de temps en temps on a des résultats fantastiques. Un acteur qui lit un texte et qui immédiatement donne un sens à ce texte, on est sûr que le sens est faux. Il est forcément faux, c'est forcément un cliché, c'est forcément une banalité, parce qu'on ne va pas trouver comme ça, immédiatement, quelque chose d'original. Alors on tire un tiroir, on tire quelque chose qu'on a déjà utilisé, et on l'applique à cette ligne, à ce texte qu'on dit. Si on s'interdit cela, si on relit, relit, relit un texte, à un certain moment, je ne sais pas comment ça se fait, je ne saurais pas l'expliquer, physiologiquement, à un certain moment il y a une espèce d'étincelle qui jaillit de l'acteur, ou de l'actrice, et c'est quelquefois le commencement de la découverte d'un rôle.
Alors, je les faisais travailler comme ça. On prenait un texte dans un livre ou dans une pièce quelconque — très court — et, évidemment, nous remplacions la connaissance neutre de l'ensemble du rôle par une explication, étant donné que nous avions une classe limitée dans le temps et que nous ne pouvions donc pas faire ce que l'on fait avec une troupe qui prépare une pièce et qui pendant deux mois peut lire ce texte, jusqu'à ce que cette étincelle dont je vous parlais tout à l'heure surgisse, ou éclate ou... qu'est-ce que ça fait, une étincelle ? Oui : éclate, brille, jaillisse...
Cahiers Avez-vous, vous-même, toujours pratiqué cette méthode ?
Renoir Ah ! quand j'ai pu.
Cahiers Pourtant avec des acteurs comme Michel Simon...
Renoir Mais c'est avec Simon que je l'ai pratiquée en premier. Et il s'y prêtait, et je suis même convaincu que Simon ne croit qu'à cela.
Cahiers Pensez-vous que tous les acteurs peuvent s'y prêter ?
Renoir Je crois que les acteurs, les grands acteurs ne le font pas (et les metteurs en scène non plus) sur le plateau, ne le font pas pendant les répétitions officielles, mais je suis convaincu que le travail personnel du grand acteur sur un texte revient à cela, revient à absorber ce texte en s'interdisant au début de lui donner un sens, en ne se basant que sur la sonorité des mots.
Et remarquez, c'est la même chose qu'en tout, n'est-ce pas. Il faut attendre que les choses soient construites. Il faut que les choses existent, tout au moins un peu, avant de découvrir le sens de ces choses.
Cahiers Mais Ivory avait bien l'impression que ce dont vous parliez, à travers les acteurs ou tout autre chose, c'était du cinéma tout entier. Tout en disant aussi que ça n'avait rien à voir avec des cours prémédités.
Renoir Eh bien, personnellement, je ne saurais pas faire autre chose que des cours non prémédités, étant donné ce que je suis et ce que je pense. C'est très difficile d'enseigner d'une façon concrète, alors j'aimais mieux me baser sur l'explication de cette méthode à l'italienne pour, de là, partir sur d'autres considérations concernant le cinématographe en général. Remarquez, j'ai peut-être même été trop loin dans ce sens-là, parce que... parce qu'il y a la fameuse question de la technique, et je voulais convaincre ces jeunes gens qu'il faut mépriser la technique. Si vous voulez : qu'une caméra, c'est fait pour vous servir et qu'on n'est pas là pour servir la caméra. Vous savez, dans beaucoup de productions, la caméra c'est exactement comme le dieu Baal. Oui, le dieu Baal, à qui on jette des petits enfants. C'est tout à fait ça... mais, d'un autre côté, comme il n'y a pas de vérité absolue, on dit ça, et les gens risquent d'en conclure qu'il ne faut pas connaître son métier, ce qui n'est pas vrai, il faut le connaître très bien, au contraire, il faut le connaître à fond, pour pouvoir l'oublier.
Je crois même qu'on peut, en contradiction avec ce que je disais à ces élèves, on peut même imaginer que les techniques étant si vous voulez l'existence, peuvent déterminer des styles, peuvent déterminer le fond, même... enfin je m'excuse de répéter une comparaison que j'ai répétée mille fois — mais ça m'aide à comprendre la question — c'est l'histoire de la peinture impressionniste. Avec des amis, nous discutions de cela, et quelqu'un a émis cette idée que j'ai adoptée, et que je garde, que l'aventure impressionniste est en partie due à l'invention de la couleur en tubes. Avant cette époque, avant 65, disons, les couleurs des peintres étaient dans des petits pots, des petits godets, ce qui était difficilement transportable. Lorsqu'on a eu l'idée de mettre les couleurs dans des tubes en plomb, eh bien ! on a pu mettre ces tubes dans ses poches ou dans une boite, les transporter, et aller peindre d'après nature. Donc, ce n'est peut-être pas la raison principale de la naissance de l'impressionnisme, mais c'est une des raisons qui certainement ont aidé à la naissance de l'impressionnisme, une raison purement technique, et même purement matérielle, mécanique.
Cahiers Mais quand vous parliez à ces jeunes gens de la façon dont il fallait, comme vous l'avez dit tout à l'heure, mépriser la technique, n'avaient-ils pas du mal à se laisser convaincre ?
Renoir Je ne crois pas. En tout cas, sur le moment, ça allait. Parce qu'il y a une chose dont je suis convaincu depuis longtemps, depuis bien avant que je ne fasse ces cours, c'est qu'on ne convainc personne.
Les gens sont convaincus, pas du tout par des arguments. Ils sont convaincus par le son d'une voix. Par exemple les gens qui ont suivi Hitler, je suis convaincu que ce n'est pas du tout ce qu'il leur racontait qui les convainquait. Je suis convaincu que c'était l'étrange personnalité de ce petit bonhomme.
Cahiers Le côté magique ?
Renoir Le côté magique ! Je crois que la conviction c'est de la magie. Alors les gens croient qu'on convainc avec des arguments, avec des raisons logiques. Ce n'est pas vrai. La logique n'a jamais convaincu personne. La vérité absolue est absolument invisible.
Cahiers Et les dialogues de Socrate ?...
Renoir Ah ! mais je suis sûr que c'est la même chose. Le côté magique y était. Parce que les raisons de Socrate sont excellentes, mais en réalité on peut très bien, si on s'y amuse, on peut très bien y répondre, on peut très bien les contrecarrer. Mais je suis sûr que ce qu'il y a dans ce que nous connaissons des dialogues de Socrate et qui nous convainc, c'est probablement une espèce de magie dans l'écriture. Chez tout écrivain d'ailleurs il y a ça... C'est par le côté magique qu'on atteint le côté raisonneur, ou raisonnant. C'est évidemment un paradoxe, mais les paradoxes sont vrais. En tout cas, ils ont au moins autant de chance d'être vrais que les vérités logiques.
Cette question de la technique pour la technique, c'est une question redoutable, alors on n'ose pas en parler.
Mais je suis sûr qu'on ne convainc personne — je reviens à cela —, on a toujours des discussions purement personnelles. Ainsi (il faut toujours en revenir aux petites choses pour comprendre les grandes) : on a une discussion avec un ami, et, véritablement, on lui prouve,. mais on lui prouve qu'il aura tort de quitter sa femme, car il quitte sa femme pour une maîtresse qui est absolument le portrait de sa femme — comme ça arrive toujours. La plupart

des hommes qui quittent une femme, c'est pour retrouver une autre femme qui est exactement la même chose. Exactement. L'apparence est peut-être un petit peu différente, mais en réalité, c'est la même bonne femme. Je prétends même qu'un homme n'aime qu'une femme dans sa vie. Cette femme se présente à lui sous différents aspects, il y aura dix identités, mais c'est la même. Alors pourquoi changer, n'est-ce pas ? Donc on convainc un ami qu'il a tort de changer pour ne pas changer, et il vous dit : oui, tu as raison, c'est vrai, c'est la vérité, en effet, toutes les femmes sont les mêmes. Il est convaincu. Puis le lendemain il quitte sa femme. Parce que le lendemain il fait ce qu'il veut. On ne convainc personne. Et les œuvres... Vingt fois en Amérique on m'a demandé : « Croyez-vous que le cinématographe puisse influencer la politique ? » Alors je réponds que je crois que le cinéma peut influencer les mœurs. Mais pas la politique. Le cinéma peut déterminer une tournure d'esprit, mais ne peut pas être à l'origine d'action. Par exemple, des gens m'ont fait l'amitié de considérer que « La Grande Illusion » avait eu une grande influence et me l'ont dit. Je réponds : c'est pas vrai ! « La Grande Illusion » n'a eu aucune influence, car c'est un film contre la guerre et la guerre a éclaté tout de suite après !

Mais, que le cinématographe ait de l'influence sur les mœurs, oui. Par exemple, ce qu'on reproche aujourd'hui au monde, c'est d'être violent. Il est évident que le cinématographe ne peut qu'aider à la violence, ou ne peut qu'aider à la douceur. Il est évident que la littérature issue des cathares au Moyen âge, il est évident que cette littérature a aidé à donner une certaine douceur à la fin du Moyen âge qui a été une période de grande douceur. On n'était pas cruel à la fin du Moyen âge, on est devenu cruel quand on a su trop de choses. La Renaissance était cruelle. Mais nous sommes loin de ce que vous me demandiez...

Cahiers Une dernière question : avez-vous vu quelques films ces derniers temps, dans le cinéma d'aujourd'hui, dont vous pensez qu'ils reflètent bien les mœurs de notre époque ?

Renoir Le cinéma anglais, à mon avis. J'ai vu quelques films en Angleterre dont je crois qu'ils reflètent les mœurs de l'époque et qu'ils sont extrêmement importants. Par exemple, le premier film avec les Beatles. Pour moi, c'est un film très important, et qui reflète même le désir inconscient de changement de la nation anglaise.

Cahiers Mais peut-on obtenir un reflet juste d'une époque si on veut l'obtenir trop délibérément ?

Renoir Je crois que, tout au moins dans ce film qui est excellent, c'est entièrement un hasard. C'est ce que nous disions tout à l'heure : l'essence ne s'est affirmée que par l'existence. (Propos recueillis au magnétophone.)





« LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES » (1928).

Situation du nouveau cinéma : Pesaro



1 Les films à venir

Les notes qui suivent ne prennent en considération que quelques-uns des films présentés cette année au Festival de Pesaro, à savoir : « Le Révolutionnaire », « L'Homme au crâne rasé » et incidemment : « Nicht Versöhnt », « Brigitte et Brigitte » et « Le Père Noël a les yeux bleus », sans doute parce que ce sont les seuls considérables à nos yeux (1). Elles voudraient traduire le sentiment suivant : la rencontre apparemment fortuite de ces films vus ou revus au cours d'une même semaine ne l'était pas tout à fait car il était assez surprenant de constater que les réussites dont nous avions à mesurer l'importance couronnaient des recherches convergeant en des points assez nombreux pour assigner au cinéma un nouvel horizon, de telle sorte que l'expression de « nuovo cinema » qui justifiait en principe cette réunion au bord de l'Adriatique n'était peut-être pas — à notre grand étonnement — tout à fait dénuée de sens ; entendons : de direction.

LA SAISON FROIDE

Le « motif » du « Révolutionnaire », film du Canadien Jean-Pierre Lefebvre (cf. « Dossier canadien », Cahiers n° 176, p. 65) n'est pas cette plaine enneigée, là-bas, au Canada, que l'on y voit, mais une plaine enneigée, non pas un certain hiver, mais l'hiver, non pas la révolution au Québec, mais l'idée de révolution. C'est dire que Lefebvre traite son conte, sa fable, son documentaire (comme on voudra) un peu à la manière du Godard des « Carabiniers » (film qu'il n'avait d'ailleurs pas vu lorsqu'il tourna le sien). Comme lui, il a choisi un lieu parfaitement ouvert, disponible, un nulle part qui pourrait être partout, pour y filmer des personnages absolument non caractérisés (à l'exception dans une certaine mesure du protagoniste). Dans ce lieu se trouve une maison où loge un groupe de jeunes gens placés sous l'autorité d'un chef chargé de les former sur le plan militaire et moral. On voit déjà que le sujet n'est, lui, pas du tout celui de Godard, même s'il se trouve, à la faveur de quelques scènes de fusillades, le frôler.

Ce sujet : l'idée de révolution, avons-nous avancé, c'est aussi bien et sans doute plutôt l'hiver, la neige : un climat, mais tout à la fois géographique et moral. C'est la saison froide. Celle du gel qui empêche les idées de s'incarner, les artistes d'œuvrer, les révolutionnaires de faire la révolution, qui interdit en somme l'épanouissement de la vie et provoque au contraire le repli sur soi, l'autarcie qui règne dans ce camp retranché couvert de neige.

Ce lieu, ces héros, leurs faits et gestes (exercices militaires, activités routinières de la vie en communauté, incartades et punitions, etc.), Lefebvre les filme le plus simplement du monde, comme Lumière semble-t-il, même s'il ne s'interdit pas quelques lents mouvements d'appareils enveloppants, et le 16 mm vient renforcer cette impression de découverte du cinéma.

Car c'est d'abord un documentaire sur le froid au travail, le froid qui saisit, qui engourdit pendant leurs exercices ces petits soldats, qui immobilise tous ces chats dans un même sac pour une hibernation de durée illimitée, et c'est ensuite et de ce fait le film de la claustration, de l'inaction, de l'action dérisoire proche du jeu, situation que nous ressentons avec une force saisissante, avec une autorité qui l'impose avant le sujet ou les personnages, serait-on tenté de dire si ce n'était dans cet effacement du sujet et des personnages au profit d'une atmosphère qu'il était le mieux traité, qu'ils étaient le mieux rendus. Sans doute une réussite de cet ordre n'est-elle pas étrangère au fait que « Le Révolutionnaire » fasse partie de ces films dont le tournage fut par certains côtés l'incarnation de la situation qu'ils décrivent. La vie d'une communauté quelque peu coupée de l'autre, le froid et les difficultés qui en découlent ont sans doute été le lot de tous ceux qui ont participé au « Révolutionnaire ». Cela se sent. Et ce n'est *pas là une qualité supplémentaire* mais une qualité fondamentale pour un film tel que celui-ci. Peu importe qu'il reste dans le film quelques traces des obstacles rencontrés, peu importe même

qu'il tourne parfois à vide. Ce sont au contraire des charmes supplémentaires qui donnent un accent de sincérité, d'authenticité à une œuvre qui en tant que telle est nécessairement le contraire du sujet qu'elle aborde : action fructueuse et non inaction stérile.

L'ABSENTE DE TOUS BOUQUETS

N'y aurait-il eu que ces interminables plans de neige et de silence, ces éclairs de violence, cette obsédante rengaine folklorique, cette zone isolée, ces jeunes gens et leur chef ascétique, sec, « idéaliste » comme on dit, et ce film insolite se serait déjà imposé. Mais il y a plus.

Il y a une jeune femme qui arrive dans cette zone, pourtant interdite, sans que l'on sache trop comment et dont le chef tombe amoureux, ce qui interrompt les exercices militaires. Là encore ce n'est pas une femme mais la femme et Lefebvre décompose les phases de la chronique amoureuse considérée comme rituel essentiel : la rencontre, la déclaration qui se traduit par une scène admirable où un bouquet de fleurs est composé et offert, etc. Suit une notation réaliste : cette femme est mariée puisque son mari qui la recherche entre soudain en scène. Mais il faut voir comment. Il fait irruption dans la zone isolée où le film se déroule. Il court comme instinctivement guidé. C'est une très belle image, « image », comme on le dit d'une trouvaille poétique. Rien pourtant de plus prosaïque que cet homme qui souffre parce que sa femme l'a quitté et court la retrouver. Mais c'est qu'il ne nous émeut pas par sa souffrance mais par le signe de cette souffrance, non pas en se précipitant dans un taxi pour aller silencieux et effondré retrouver sa femme mais en courant, au sens propre et en petites foulées. Voilà, je crois, où commence au cinéma la possibilité de vraiment montrer, de vraiment parler : là où le code de signes généralement utilisé et à l'aide duquel nous vivons est complètement laissé pour compte au profit d'un autre, brut, essentiel, qui redonne à l'image et à la parole la fraicheur, la vivacité, bref le pouvoir d'expression nécessaire. Notons que cette démarche fondamentale est tout à fait voisine de celle de Luc Moullet dans une des plus belles scènes de « Brigitte et Brigitte », celle où un ouvrier tombe par la fenêtre dans la chambre des deux Brigitte et disparait comme il était venu après avoir mis l'accent sur quelques vérités.

Aussi Lefebvre partage-t-il avec Moullet l'une des composantes essentielles de son ton : l'humour. Bien différent certes, puisqu'il s'agit ici d'un humour glacé, une manière de n'atteindre l'émotion que par le truchement du rire jaune. C'est une qualité qui n'est guère prisée de certains et le film de Lefebvre sera sûrement détesté pour oser plaisanter avec des choses sérieuses, et taxé de confusionnisme, de parodie d'un goût douteux, voire de fascisme. Mais tel est le prix que doit payer qui ose exprimer son angoisse autrement qu'en larmoyant, qui ose prendre du recul pour accommoder sur la réalité qu'il entend décrire : celle-là même dont Groulx s'efforça de livrer le décalque fidèle en adoptant, lui, un parti pris de proximité intégrale.

La seconde composante essentielle de la manière de Lefebvre me paraît être cette faculté qu'il a de partir du particulier appréhendé de manière très réaliste pour en abstraire, à la faveur des rapprochements les plus incongrus, l'universel. On connait la phrase fameuse de Mallarmé : « Je dis : une fleur et, hors l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices nus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » Il y a dans le film de Lefebvre un effort non seulement pour dire cette fleur grâce à l'usage qui est fait de la parole mais encore pour risquer cette tentative essentielle et qui seule vaut au cinéma aujourd'hui de « pointer l'idée », « l'absente de tous bouquets » qui est en chacun d'eux en ne pouvant pourtant utiliser pour cela que des « calices nus ».

LA VRAIE VIE

C'est, différemment formulée, la même exigence qui a guidé André Delvaux, auteur et metteur en scène de l'adaptation d'un roman de Johan Daisne : « L'Homme au crâne rasé » (trad. Albin Michel) racontée par Michel Delahaye (« Cahiers » n° 178, p. 61). Ce qui est d'ailleurs la seule chose que l'on puisse raisonnablement faire tant que personne n'a vu ce chef-d'œuvre. Nous ne ferons donc que quelques remarques à propos d'une œuvre superbement achevée qui dégage une impression de nécessité totale, où il n'est pas un cadrage, pas un geste, pas un son qui ne revêtent un sens par rapport à l'ensemble et ne soient là à dessein. Cette œuvre est le récit d'une singulière histoire d'amour.

Fran, dont la première apparition dans le film est sans doute un phantasme, conserve autour d'elle tout au long du récit et sans tenir compte du caractère plus ou moins probable de ses apparitions, comme une aura d'incertitude. Elle est celle peut-être jamais rencontrée mais rencontrée pourtant à chaque fois qu'il y allait de cela que l'on nomme l'amour. Et le fait que sa vie escorte celle de Govert Miereveld sans jamais la rencontrer donne à leur aventure l'allure d'une métaphore, d'une vue essentielle prise sur l'amour comme ce qui aurait pu avoir lieu. Convoitée, idéalisée, tuée et survivant d'une certaine manière à cette mort incertaine, Fran, ange et démon, incarne toutes les virtualités de l'objet aimé.

Quant au protagoniste, avocat flamand, seules quelques étapes de sa vie nous sont livrées et jamais aucune notation vraiment psychologique. La fiction très simple n'offre elle aussi en deux endroits qu'interprétations hypothétiques. Telle est la démarche du film qui tient beaucoup de sa richesse et de sa réussite si exemplaire d'être toujours ainsi à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire sans que le récit très objectif soit jamais arbitrairement déformé mais seulement constamment contesté par de très sensibles indices. Delvaux parvient ainsi à susciter le plus précieux des fantastiques en ne montrant par exemple qu'un homme assis à l'arrière d'une voiture (avant et après l'autopsie) en plans nets, dépouillés, où une place n'est faite (tolérée) qu'à l'essentiel, au prix d'une intransigeance digne de Bresson, Dreyer, Mizoguchi, Lang ou Straub.

Nous avons évoqué l'histoire d'amour, mais le film est tout autant histoire d'un échec et genèse d'une forme de déraison. Celle-ci étant au cours du film inversement proportionnelle à la



Page de gauche : Senne Rouffaer dans « L'Homme au crâne rasé », de André Delvaux. Ci-dessus : Louis Saint-Pierre (au premier plan) dans « Le Révolutionnaire » de Jean-Pierre Lefebvre.

longueur des cheveux du protagoniste, de longueur moyenne d'abord, puis courts et rasés enfin lorsque le film s'achève dans ce qui est très vraisemblablement un asile. Ces deux aspects du film : échec et déraison, pour être les plus importants peut-être, n'en sont pas moins les plus secrets, suggérés sans la moindre insistance avec une pudeur qui ne les rend que plus tangibles. Ils sont là, sous-jacents, comme deux menaces toujours présentes qui se précisent en raison inverse l'une de

l'autre. En effet, s'il est vrai que Govert Miereveld est avocat lorsque le film commence pour n'être plus ensuite que greffier et finalement aliéné, il semble que ce soit au terme du parcours qu'est découverte par lui la vraie vie et conjuré l'échec (trop tard ?) dans l'acte qui du bois fait apparaitre une chaise, acte humble donné comme un accomplissement. En regard de la fin, le début du film et le sommeil de Govert Miereveld, sommeil réel ou allure somnambulique lorsqu'il vaque à ses occupations, apparait comme l'illustration même d'une vie manquée. Le film



Jean-Pierre Léaud dans « Le Père Noël a les yeux bleus », de Jean Eustache.

opère ainsi un savant et précieux alliage des contraires et procédant sans cesse au grand renversement d'une face à l'autre d'une même réalité, il fait frémir en parvenant à miner les certitudes les plus éprouvées et à faire prendre en considération les suggestions les plus improbables. Il y fallait, outre l'inspiration, la maitrise d'André Delvaux qui porte sur de nombreux points dont ceux qui suivent.

L'INVESTIGATION AUDITIVE

« L'Homme au crâne rasé » ne commence pas sur une image mais sur des sons : des cris d'enfants, un objet qui se casse. Ensuite, très vite, lorsque Govert Miereveld se réveille, sa fille lui apporte du thé et fait « un canard ». C'est alors le bruit du sucre que l'on suce qui mobilise toute l'attention. L'image ne présente aucun détail en lequel le regard pourrait s'ancrer. Un visage de petite fille nous est présenté, suçant du sucre, et c'est le bruit du sucre dans sa bouche qui constitue l' « analogon » dont s'empare l'imagination pour donner épaisseur à ce plan, créer une perspective. Constamment Delvaux met le son à contribution, la bande sonore étant le résultat d'un travail minutieux où n'est conservé au même titre que sur la bande image que l'essentiel. Depuis le bruit d'un pas jusqu'à celui d'une chaise que l'on lime en passant par celui d'un vibro-masseur et ceux d'une autopsie en plein air, tout ce que l'on entend est primordial. C'est différemment mais de manière tout aussi décisive que vaut le son dans « Le Révolutionnaire », car la matière sonore y est plus brute, moins travaillée. Toutefois elle l'est tout au long du film dans le même sens : sur un fond sonore constitué par le bruit sourd que font les pas dans la neige fraiche, les autres sons du film : paroles, cris, coups de fusils, etc., se détachent à peine, assourdis par l'hiver : inutiles.

Chez Moullet, de même qu'est créé un espace très original, on trouve un « espace sonore » tout à fait surprenant, élaboré à partir de la juxtaposition des sons importants. Comme il n'y a aucun fond sonore, le moindre bruit que Moullet fait entendre capte notre attention. Ainsi, lorsque par exemple on entend les ouvriers de la Sorbonne sans jamais les voir, ce n'est pas un bruit de fond comme dans tout autre film mais véritablement un second espace tout aussi important que le premier.

Rien n'est truqué dans le son de ces films mais tout est prémédité, sélectionné en vue d'une recréation, quand les autres films (même d'excellents) n'offrent en ce domaine qu'une rhapsodie assez inutile.

Il y a d'ailleurs mille manières de donner au son l'importance qui lui revient. Ainsi Jean Eustache s'y prend tout autrement. C'est en direct, lui, qu'il prend le son, comme Renoir et Pagnol le faisaient. Comme Straub le fait. Et lorsque Jean-Pierre Léaud essaye de draguer dans une rue de Narbonne et qu'une 2 CV passe, on entend un admirable vacarme que n'importe qui se serait arrangé pour éviter. Eustache, lui, aime ce bruit complémentaire irréaliste qui couvre un instant les voix des acteurs, il l'aime parce qu'il est vrai et c'est bien pourquoi il sonne si faux et nous laisse glacés, pétrifiés comme Léaud. De tout cela bien sûr l'archétype se trouverait encore une fois chez Straub où le bruit du thé versé dans une tasse, ceux des couverts dans une assiette prennent un relief terrifiant. Ainsi tous ces films accordent une confiance sans pareille aux pouvoirs de l'ouïe, quand du regard, au contraire, ils se méfient un peu.

PAROLES MEFIANTES

Consonances ici de quelques remarques autorisées.

C'était à Rome cet hiver et Bernardo Bertolucci se demandait, lui qui, par ailleurs, écrit des poèmes, s'il ne valait pas mieux dire plume en main à sa table de travail l'église qui se profilait au fond de la rue où nous marchions plutôt que de la filmer, cette église, en un plan général qui ne lui permettrait que de montrer cette église-là et non de dire **une** église.

Welles : « Le danger au cinéma c'est qu'en utilisant une caméra vous voyez tout. Un film se fait autant avec ce qu'on enlève qu'avec ce qu'on ajoute. »

Bresson : « Je crois que la photographie ou la cinématographie est une chose qui nous est néfaste, c'est-à-dire une chose trop facile, trop commode, qu'il faut presque se faire pardonner, mais qu'il faut savoir employer. »

L'ŒIL ECOUTE

Péché originel du cinéma : il lui faut s'exprimer avec les choses elles-mêmes. Or les choses en disent trop long pour dire quoi que ce soit. Le cinéaste tâche donc de leur imposer le silence. Rabattre leur caquet. Les réduire, pour qu'enfin elles soient à sa merci et ne puissent plus dire que cela qu'il veut leur faire dire. Ce « faire dire » n'est nullement un « faire violence ». Il implique au contraire de prendre les choses telles qu'elles apparaissent pour les livrer telles qu'elles sont (ce qui fait une belle différence) à la faveur de l'assemblage surprenant, du concert déconcertant. Cela n'est possible qu'en sommant le spectateur de désapprendre à voir pour regarder, en substituant à un percevoir paresseux et dégradé une perception exigente pour qui regard, pensée et parole ne font qu'un, cela n'est possible que si « l'œil écoute ».

Sans doute est-ce en renchérissant sur ce qui est la figure essentielle du cinématographe, à peu près synonymement appelée symbole, ellipse et synecdoque, que le cinéaste débarrasse le réel de ses scories pour rendre lisible cette « prose du monde » qui en sait plus long que nous.

« Lorsque tout est nettoyé, disait Braque, le tableau est fini. » Si peindre c'est enlever de la peinture, filmer (par-

ler au moyen du film) c'est enlever le superflu jusqu'à pulvériser ce que Moullet nomme « la fiction de la rue ». Tendre en somme toujours vers un heureusement impossible rachat.

L'ESPACE D'UN ECLAIR

L'apparition de la réalité passe par la mort de « la fiction de la rue », toujours prête à renaitre. « L'espace d'un éclair, nous **voyons** un chien, un fiacre, une maison **pour la première fois**. Tout ce qu'ils présentent de spécial, de fou, de ridicule, de beau nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. Nous caressons le chien, nous arrêtons le fiacre, nous habitons la maison. Nous ne les voyons plus ». C'est Jean Cocteau qui nous livrait ainsi « le secret professionnel » qui consiste donc à retrouver cet espace d'un éclair et à tenter de l'éterniser. C'est à ce prix bien sûr que, de tous temps, les films que nous aimons nous ont séduits mais bien souvent selon un processus qui restait fondamentalement celui de la vie où parfois **ça** s'éclaire à la faveur de quelques instants privilégiés où quelque chose se révèle pour laisser bientôt la place à la confusion. Or, si nous n'avions jamais vu de bananes gâtées avant « L'Homme au crâne rasé », de revolver avant « Nicht Versöhnt » ou la Tour Eiffel avant « Brigitte et Brigitte », c'est que nous sommes sollicités par **tout** ce que le cinéaste décide de montrer quelle que soit la patine qui recouvre cet objet.

LE CINEMA PARLE

C'est de la même manière qu'il faut redécouvrir que le cinéma parle. Ecoutons là encore Cocteau : « Connaissez-vous la surprise qui consiste à se trouver soudain en face de son propre nom comme s'il appartenait à un autre, à voir pour ainsi dire sa forme et à entendre le bruit de ses syllabes sans l'habitude aveugle et sourde que nous donne une longue intimité. »

Pour surprendre ainsi : dire ce que l'on a à dire dans une langue délibérément poétique qu'il est difficile de soutenir tout au long d'un film (aussi Bertolucci, Pasolini, Bourseiller, Delvaux n'y ont-ils recours que pour certaines séquences), ou encore : élaguer le langage usuel avec l'état d'esprit dans lequel on a supprimé de l'image toute entropie. Et de cela, nous avons le cas-limite chez Bresson (2) où les paroles : « Jacques », « Marie », *prononcées* par deux enfants sur une balançoire suffisent à **tout** dire. Il faut, bien sûr, signaler ici, outre le caractère elliptique des propos, un débit mécanique, volontairement atonal, voire un accent (Straub). C'est en ce sens que sont dirigés les acteurs de Delvaux et de Moullet tout comme les amateurs de Lefebvre et de Straub, tous accusés, bien entendu, de parler faux. Le « parler faux » de nos critiques étant tout simplement synonyme de « parler vraiment ».

UN STATUT

Ces films à très petits ou petits budgets sont des films austères, sévères par leur allure et qui se veulent tels. Ethique et esthétique, on le sait, ne font qu'un. C'est pourquoi, sans doute, Jean-Marie Straub n'hésite pas à donner d'après « L'Encyclopédie ou Dictionnaire des Sciences de 1765 » et le « Livre des Statuts des Horlogers de Paris », un statut au « nouveau cinéaste », c'est-à-dire peut-être tout simplement au cinéaste :

« Quoique le cinématographe soit maintenant porté à un très haut point de perfection, sa position est cependant critique ; car si d'un côté il est parvenu à ce degré par le seul amour de quelques artistes, de l'autre, il est prêt à retomber dans l'oubli.

« De toutes les sortes de personnes qui travaillent ou se mêlent de travailler au cinématographe, seulement le petit nombre renferme les artistes intelligents qui, nés avec des dispositions particulières, ont l'amour du travail et de l'art, s'appliquent à découvrir de nouveaux principes et à approfondir ceux qui ont déjà été trouvés.

« Un tel artiste n'exécute rien dont il ne sente les effets ou qu'il ne cherche à les analyser, enfin rien n'échappe à ses observations et quel chemin ne fera-t-il pas dans son art s'il joint aux dispositions l'étude de ce que l'on a découvert jusqu'à lui ?

« ... Tout l'art du cinématographe n'est autre chose que l'application de l'espace au temps.

« Nul ne pourra être reçu maître du dit art cinématographique qu'il ne soit de bonne vie et mœurs. » — Jean-Marie Straub, 1er mai 1959.

UNE MENACE

Ce qui fait la beauté propre des films que nous avons évoqués, c'est bien entendu ce qu'ils ont d'incomparable et ce n'est pas sans quelque réticence que nous avons emprunté cette démarche séductrice qui consiste à ne mettre l'accent que sur les points communs. Mais il y avait tout de même lieu de prendre la mesure d'une saisissante parenté dont au terme de son intervention au colloque de Pesaro Roland Barthes, dans son langage, annonçait la venue : « Le problème est de savoir si le cinéma, né dans la société moderne, peut accéder à une esthétique de signes déclarés : désaliéner le signe en le désignant comme tel parait être aujourd'hui la tâche politique de tout art nouveau ».

C'est parce qu'il nous a semblé qu'à cette tâche étaient déjà attelés certains cinéastes présents à Pesaro qu'il nous a paru bon d'en recenser quelques indices dans leurs films. Mais ces films — peut-être prémonitoires — sont aussi,



Senne Rouffaer dans « L'Homme au crâne rasé » de André Delvaux.

pour le lecteur qui ne peut hélas les voir encore, des films à venir.

C'est, qu'en effet, il dérange, celui qui comme Straub se veut « cinéaste pour qu'on sache que son cinématographe menace le cinéma, que son cinématographe soit menaçant, soit une menace ». — Jacques BONTEMPS.

(1) Les « Cahiers » parleront le mois prochain d'« Echoes of silence » du jeune Américain Peter Emanuel Goldman.

(2) De cela comme tout ce dont il est question ici puisqu'avec lui le cinéma semble faire époque. Il est le « phare » dont on peut rappeler quelques propos récents : « L'œil est paresseux, l'oreille au contraire invente. » « C'est en faisant des gammes et c'est en jouant de la façon la plus régulière et la plus mécanique qu'on attrape l'émotion. » « La grande difficulté est de rester à l'intérieur, toujours. » « Le luxe n'a jamais rien apporté dans les arts. »

2

Entretien avec J.-M. Straub.

Cahiers Pensez-vous qu'un film comme « Nicht Versöhnt » puisse provoquer, directement ou indirectement, un mouvement dans le cinéma allemand ?

Jean-Marie Straub En tant qu'exemple à suivre, non. Simplement, de par sa volonté terroriste. Mais peut-il y avoir ici un mouvement ? Dans tout ce qui se fera de bien (et dans ce que font déjà des jeunes comme Nestler, Thome, Ziehlman, Lemke), on ne prendra toujours que ce qui est assimilable. Et tout ce qui est assimilable sera tôt ou tard avalé par l'industrie.

Cahiers Qu'entendez-vous par assimilable ?

Straub J'entends par là que, dans tout ce qu'il y aura de nouveau, on ira toujours chercher la part de parodie. Parodie de la réalité, ou du cinéma. Ce que moi j'appelle la pornographie. La réalité ou le cinéma à l'état nu n'a aucune chance. C'est simple.

En ce sens, le seul jeune auteur qui paraisse assimilable ici, c'est Milos Forman. Et c'est celui que j'aime le moins, justement, car pour moi c'est une sorte de singe de la réalité. Et c'est cela qui plaît. Pas au public, car lui de toute façon n'a pas encore le droit de voir ces films, condamnés au ghetto du film d'Art, mais je parle des autres, toujours les mêmes, les « Wichtigen Leute » (Gens Importants). Ceux qui ont condamné « Nicht Versöhnt » au même ghetto. Ceux qui ont protesté quand le film est sorti. Mais dans le public, il en est venu, et revenu, qui n'avaient encore jamais mis le pied dans ce cinéma, et au bout de quelque temps, ce sont eux qui formaient le public, et ils venaient à bicyclette. Seulement, ce ne sont pas eux qu'on aime voir dans cette salle. Alors, bien que le film ait duré trois semaines (quand on s'attendait à 3 ou 8 jours) ce n'était pas assez pour que ces gens fassent éclater les murs du « Filmkunstghetto ».

Cahiers Mais ce grand public, n'est-il pas capable de soutenir quelque chose, de l'assimiler dans le bon sens du terme ?

Straub Pour moi, le public allemand est le meilleur que je connaisse en Europe. Meilleur même que celui des salles de quartier à Paris, et si « Nicht Versöhnt » avait eu le dixième des chances — publicité et diffusion — qu'à eues un film comme, disons, « Giulietta degli spiriti », il aurait pu être commercial.

Cahiers J'en reviens à cette assimilation dont vous parliez. Qu'est-ce qui fait que chez les « gens qui comptent », elle se trouve ainsi pervertie ?



François Truffaut et Jean-Marie Straub, novembre 1954.

Straub Je prends par exemple la terminologie de Barthes : il y a l'art, l'écriture, le style. « Nicht Versöhnt » était délibérément sans art. Restait donc le style et l'écriture. Or, la seule chose qui intéresse les intellectuels qui se mêlent de cinéma en Allemagne, c'est l'art, justement. Ce que j'appelais tout à l'heure la pornographie. Traduisons cela bêtement : les effets de photographie et le reste, tout ce qui fait que le cinéma se parodie lui-même.

Inversement, si un film ne leur plaît pas, aux « Wichtigen Leute », ils se disent : alors, qu'en sera-t-il du public ! Et ils le déclarent inassimilable. Alors que c'est le contraire : le public comprendrait. Par contre, il leur arrive de dire : j'ai fait une merde, mais c'est pour le public. Ainsi, à la télévision, il y a eu une série de portraits de musiciens. Or cette série était si horrible (on y voyait Rossini cuire des tournedos et autres choses de ce genre), qu'il y a eu des protestations et qu'ils ont dû l'interrompre. Seulement, quand je leur ai proposé le film sur Bach, ils se sont tous révoltés.

Cahiers La querelle sur « Nicht Versöhnt », avec Böll, n'a-t-elle pas perturbé la vision que le public a eue du film ?

Straub Bien sûr. Ça va même si loin que certaines honnêtes gens sont venues me trouver en disant : d'après ce qu'on avait entendu dire, on s'attendait à voir une chose folle, surréaliste, et on a vu quelque chose de très simple et de très beau. Donc, parmi les gens qui se disaient ça, il a dû y en avoir qui ne se sont pas dérangés. Et même ils devaient se dire : qu'est-ce que ça doit être si l'éditeur du roman lui-même a exigé qu'on détruise la chose !... Et là je dis — pour me défendre un peu violemment — que ces gens sont fascistes, par opposition au grand public, et Böll, malheureusement, s'est conduit dans leurs mains comme un imbécile — dirait Bernanos. Ils ont tous fait le jeu de l'industrie, qui avait intérêt à pousser « Nicht Versöhnt » sur une voie de garage, car, s'il avait eu du succès, cela aurait menacé, en dehors même de l'industrie, un certain nombre de gros ou petits intérêts, et montré que le public allemand était capable de soutenir même un film réputé difficile.

Cahiers Quelles furent les raisons profondes de l'opposition de Böll et de l'éditeur Witsch ?

Straub Je m'interroge moi-même... Une partie de l'explication réside tout simplement (et ça explique aussi le mot « fasciste » que j'emploie un peu comme une massue) dans le fait qu'un roman est réservé à un certain nombre de privilégiés (c'est, sur un autre plan, l'histoire de « La Religieuse »), tandis qu'un film peut toucher le grand public. Or Böll est — ou devrait être — parfaitement conscient de ce qu'il disait, dans son roman, seulement il fallait éviter que le grand public ait accès à cela. Comme Witsch l'a dit lui-même à un journaliste, peu avant l'opération « anéantissement » : nous avions surtout des préoccupations de contenu.

Cahiers Böll ne s'imaginait-il pas aussi que ce qu'il avait dit était, dans le film, mal dit ?

Straub Pour ça, il me serait difficile de répondre par oui ou non, pour la bonne raison que ni Böll ni Witsch n'ont vu le film ! Très exactement ils n'en ont vu que la partie racontée au présent (ce qui fait à peu près les deux tiers), dont ni la sonorisation ni le montage n'étaient achevés. Non, c'était une question de principe. Cela étant, Witsch est le seul qui ait revu ces deux tiers, peu après, et il a dit : tous ici sont contre (il faisait allusion à l'écurie de la maison d'édition qui avait réagi très négativement), et je suis le seul qui... mais il s'est arrêté. Böll, de son côté, défendait certaines choses, contre l'écurie qui attaquait tout : il expliquait que les personnages du film ne trahissaient pas ceux de son roman, mais il n'a jamais voulu s'approcher vraiment — au propre et au figuré — du film. En bref, je pense que Böll 1° est totalement coupé du cinéma ; 2° ne pouvait se faire aucune idée du film à partir de ce qu'il avait vu.

Mais il faut reconnaître à cette équipe de la maison d'édition une certaine forme de lucidité : elle préfigurait exactement les réactions que nous avons eues plus tard à Berlin, à quelques exceptions près, de la part des journalistes, publicistes et critiques allemands.

Cahiers Mais d'où vient que ces critiques et apparentés aient tant d'importance en Allemagne ?

Straub D'une part, tout simplement, de ce que les distributeurs et les producteurs sont des leurs. D'autre part, de ce qu'il y a deux sortes de films : les « Films-Films » et les « Kunst Films » (films d'art). Le « Film-Film » est distribué sans qu'on tienne aucun compte de la critique, et le « Kunst Film » n'est absolument pas distribué s'il n'est pas soutenu par la critique.

Cahiers A quoi répondent ces clivages ?

Straub D'abord à la puissance dont dispose l'industrie du cinéma, qui, actuellement, tend à se trouver concentrée entre les mains d'une seule personne, qui rachète lentement distributeurs et exploitants : la U.F.A., Constantin, Gloria, une partie de la Nora, et qui va peut-être racheter Atlas Film, par ailleurs sorte d'enfant de la Beta, elle-même parente avec la Constantin. Et la Beta a deux visages : « Film Kunst » (Atlas Film) et « Film Film » (côté Constantin). Cette prise en main du cinéma allemand par Bertelsmann (qui contrôle aussi une partie de la TV) va si loin que les distributeurs U.S. envisagent de s'entendre pour déposer une plainte en Conseil d'Etat pour reconstitution de cartel.

Donc : aucune diversité. Déjà, avant, tout était entre très peu de mains, et il n'y avait pas assez de gens dans la course pour que les uns corrigent les erreurs ou défauts des autres. Maintenant, de ce point de vue, ça va s'aggraver. C'est pourquoi aussi je vois mal un mouvement s'imposer, dans le cinéma, en dehors des normes commerciales. Ou alors, ce qui s'imposera, ce seront les éléments les plus évidents du jeune cinéma, réduits, déformés. On aura assimilé la parodie. Pas le vrai.

Et la parodie — la pornographie — c'est aussi la satire. Les reproches qu'on a faits à « Machorka-Muff » s'expliquent par là. On m'a dit : vous ne nous avez pas montré un militariste !... Un militariste, c'est un admirable cliché. Un « militariste » aurait satisfait tout le monde, car, au lieu de la réalité, on aurait eu de la caricature. J'ai dit : en effet, ce n'est pas un militariste, c'est un militaire. Un militariste, ça n'existe pas. Un militaire, c'est une réalité. C'est d'ailleurs pourquoi je me suis amusé à dire ensuite que le film était construit sur l'équation M = M. Le premier M, par référence à Fritz Lang, le deuxième étant la lettre initiale qui désigne les gens dont la profession est de tuer.

Ici, je cite Aragon : « Les critiques se sont grandement étonnés de ce qu'ils appellent mon objectivité, c'est-à-dire que je parle d'hommes que je devrais à leur sens haïr, me représenter ou représenter aux autres comme des monstres et des caricatures, que je parle de ces hommes sans haine, voire avec sympathie, que je donne d'eux une image humaine, c'est-à-dire réaliste et non polémique... comprendre un personnage qui m'est socialement ennemi, si je crois avoir raison, me paraît autrement convaincant que de mettre un masque de carnaval à un être qui respire. » Si Erich von Machorka-Muff avait eu un masque de carnaval, les intellectuels de gauche ne seraient pas venus me trouver à Oberhausen en me disant : « Si nous montrons ce film en compétition nous allons nous ridiculiser, nous, intellectuels de gauche. » Je leur ai dit : qui ? Connais pas...

Cahiers « Machorka-Muff » et « Nicht Versöhnt » sont tous deux adaptés de Heinrich Böll. Pourquoi deux fois Böll ? Pour ce qu'il représente pour vous, pour l'Allemagne ?

Straub Il faut préciser qu'il est de bon ton, ici, parmi les intellectuels, de mépriser Böll. C'est ce qui explique en partie les réactions anti-« Nicht Versöhnt » de Berlin, et il faut reconnaître que, là encore, Witsch a, sinon des excuses, du moins des circonstances atténuantes, car le film, comme il le craignait, fut un prétexte qui permit à certains intellectuels de cogner sur Böll. Alors c'était, ou bien : ah ! il a démasqué Böll... ou ah ! le film démontre que la prose de Böll est malhonnête !... Cela dit, si j'ai pris Böll, c'est à l'origine un hasard. Je n'avais rien lu de lui. J'ai fait sa connaissance à propos du film sur Bach, à Paris. Je cherchais un écrivain allemand qui pourrait m'aider à moderniser les textes du XVIIIe siècle, sans en modifier le caractère. On m'a indiqué Böll (il n'a d'ailleurs rien trouvé à corriger ni à moderniser dans ce que j'avais fait), et ainsi j'ai lu « Billard um Halb Zehn », qui devait donner « Nicht Versöhnt ». Je n'ai fait « Machorka-Muff » entre temps que par impatience, puisque je cherchais en vain un producteur pour « Nicht Versöhnt » que nous avons fini par produire tout seuls, ma femme et moi, avec l'argent de 25 amis différents, français et allemands. Par ailleurs, j'aimais beaucoup le roman de Böll.

Je suis parti d'un aspect extrêmement intéressant du roman : les retrouvailles de Schrella et de Robert, vingt ans après, et qui se demandent : qu'est devenu untel et untel ? Qu'est devenu le monde depuis que nous nous sommes séparés ? J'avais en tête à ce moment-là une pièce de Shakespeare (« Périclès » ? « Timon d'Athènes » ?... J'ai oublié) où des gens, après un naufrage, se retrouvent et s'interrogent de cette manière. Je n'avais jamais vu cela à l'écran, et cela m'intéressait de le montrer. Autre chose : le roman était un biais pour faire un film en quelque sorte sur le nazisme, qui permettait d'en parler sans qu'il soit question de camps, de Hitler, ou de choses de ce genre. Et l'aspect complémentaire de cela, c'est qu'on pouvait montrer que le nazisme n'a jamais existé en tant que tel, dans la mesure où il était déjà là bien avant 33, et que sa continuité subsiste.

Tout cela en décrivant simplement une famille bourgeoise qui prenait conscience de ce qu'on a appelé le nazisme (avec ce qu'elle voulait ou pouvait en savoir), et voyait qu'il n'était pas tombé du ciel. Il y avait aussi ce personnage très important de la vieille (pour moi,



« Machorka-Muff ».

en quelque sorte la conscience du pays), qui se trouve enfermée dans le passé, en une sorte de schizophrénie dont elle n'arrive à sortir que par un acte de violence.

Donc, nous avons trouvé dans Böll (à la fois dans « Haupstädtisches Journal » — « Journal d'une capitale » — dont nous avons tiré « Machorka-Muff », et dans « Billard um Halb Zehn »), un biais pour porter au cinéma des questions que nous nous posions nous-mêmes. L'aspect autobiographique m'intéressait aussi, que l'on trouve dans le personnage du vieillard et de Schrella. Encore qu'il finisse par devenir négatif, Schrella, par un certain côté : il se laisse envahir par le mépris, et il renie cette réalité qu'il

retrouve plus de 20 ans après : il refuse de reconnaître dans la vendeuse de limonade, qui est la sœur de Ferdi, celle qu'il connaissait autrefois. Cet aspect négatif est justement celui des intellectuels qui refusent de reconnaître les choses telles qu'elles sont et l'Allemagne telle qu'elle est. Il est de bon ton de se moquer de l'Allemagne des frigidaires et du Wohlstand (disons le confort), mais c'est aussi une manière de nier la réalité. Les Allemands ont été privés de confort pendant le nazisme, il est normal maintenant qu'ils risquent de s'y installer, et il n'est pas question de leur en vouloir, pas question de renier cela, ce qui serait une autre fuite devant la réalité.

Nous avons trouvé beaucoup de choses dans Böll. Ainsi, une de mes premières grandes colères politiques fut, quand j'étais étudiant à Strasbourg, la C.E.D. et le réarmement allemand. Quand, bien des années plus tard, je suis tombé sur la nouvelle de Böll, ç'a été en quelque sorte le coup de foudre, et cette colère est revenue. Car je suis arrivé dans un pays où l'on ne rencontrait aucun uniforme dans la rue (or j'avais quitté Paris où le pavé était dominé par des gens munis de mitraillettes et où on se sentait menacé à chaque coin de rue), alors que maintenant, on en rencontre.

Quant aux problèmes plus généraux abordés à travers « Billard um Halb Zehn », ce sont des questions comme : que peut être devenu un homme qui a fait la guerre et qui s'est promené du cap Griz-Nez à l'Oural ? Cela, c'est le personnage de Robert, qui est, dans le livre, un peu romantique, qui est devenu dans le film plus réaliste, à travers cette protestation (qui était déjà dans le roman) qui lui fait considérer n'importe quel monument, témoin de l'histoire ou de la culture, comme moins important que la moindre des vies humaines. Et cette révolte fut certainement celle de Böll lui-même, rentrant à Cologne pour s'apercevoir qu'on avait détruit des milliers de vies humaines, tout rasé autour de la cathédrale (y compris des églises romanes bien plus belles qu'elle), mais qu'on avait pris soin, intentionnellement, d'épargner cet édifice. Robert, lui, fait sauter par protestation l'abbaye construite par son père, et rêve de faire sauter cette cathédrale qu'on a si gentiment épargnée. C'est l'aspect positif de Robert, mais, par ailleurs, étant donné qu'il s'agit de cinéma, on obtient aussi, dialectiquement et à l'opposé, le portrait d'un criminel de guerre. Car cette frustration de la violence, en un sens positive, se retourne contre lui. De même que Maria Casarès est frustrée de sa violence à la fin des « Dames du bois de Boulogne », Robert s'aperçoit qu'il est frustré de son envie de tout faire sauter, et il est bel et bien dépassé sur sa gauche par son père qui lui dit : « Que m'importaient les images du roi auprès du sourire réel de son envoyée ? Et pour le garçon qui apportait tes petits messages — je ne l'ai jamais vu, n'ai jamais su son nom — j'aurais donné Saint-Séverin et su que c'était un prix dérisoire. » Là, le Robert ravale sa salive, soupire et dit : « Nous pourrions déjà aller sur le quai, père... »

Le film, à travers cette hisoire, est devenu un document-fiction. Ça s'est fait tout seul. Nous étions seulement conscients au départ de vouloir éviter tout pittoresque dans le choix des lieux. Et pour les époques 1907, 14, 34, il s'est produit ceci : toutes sont sur le même plan, et c'est en cela que le film touche. Par exemple, le panoramique sur le pont, commence à la question de Robert (le joueur de billard) : « Pourquoi, pourquoi faisaient-ils cela à Schrella ? »... (et en cours de panoramique, on retrouve cette idée de blancheur qui termine le film), puis, à la fin du pano on retrouve Robert, lycéen, appuyé à la rambarde du pont, à côté de Schrella sur lequel l'homme de quarante ans vient de s'interroger, et le lycéen l'interroge sur la première explication qui lui vienne à l'esprit : « Es-tu juif » ? Et je crois que le film touche davantage à ce moment-là, dans la mesure où il n'y a rien dans la scène qui souligne au spectateur : tiens ! : 1934 !... Et c'est aussi par là que le film prend un aspect de science-fiction. Si vous voulez : il est fait par quelqu'un du XXI[e] siècle, pour qui tous les temps de l'histoire se situent sur le même plan lointain, et la question « es-tu juif ? » touche bien davantage si on ne la replace pas effrontément dans le contexte du nazisme : on se dit simplement : qu'est-ce que c'est que cette planète où cela joue un rôle que quelqu'un soit juif ou non ! C'est tout.

Et de même que la question posée par l'homme de 40 ans dans le commentaire n'obtient pas de réponse, de même la scène suivante reste ouverte. « Es-tu juif ? — Non, dit l'autre — Qu'es-tu ? — Nous sommes des agneaux, avons juré de ne jamais goûter au sacrement du buffle — Agneaux ? dit Robert, il faut que je sache au juste. » Et là ils sortent du champ, et le spectateur se dit : la grande explication approche. Au lieu de ça, on entend quelques mots : police auxiliaire, fouet de barbelé, Vacano, Nettlinger, etc., car la question est déjà donnée par l'image (du fait que nous avons commencé le montage — sans que là non plus nous ayons rien prévu — par la surface blanche que constitue le Rhin, là en bas) et la réponse vient, donnée elle aussi par l'image, en même temps que la question de l'homme de 40 ans posée par le commentaire, et tout ce qui reste de cette réponse est un mur menaçant. Murnau a filmé de ces murs...

La jonction est simple : chaque personnage est, en fin de compte, pur verbe incarné, et il est aussi comme un somnambule sur une corde raide, avec l'impression qu'il pourrait à chaque instant se casser le cou. Cela caractérise les personnages du film, et, partant, la réalité de l'Allemagne. Techniquement c'était très simple : le film n'avait aucun sens si nous avions tourné séparément le son et l'image. Rien ne se serait produit. Le film ne s'incarne justement qu'à partir de là.

Un exemple : tournant avec le son, j'obtenais les bruits qui précèdent l'entrée dans le champ des personnages, ou qui suivent leur sortie. J'étais donc naturellement amené, puisque j'entendais le champ vide, à le montrer. Si j'avais coupé ces débuts et fins de champ, j'aurais eu l'impression de faire violence à la réalité. En plus, quelque chose s'est glissé là, une idée : c'est qu'un champ vide c'est aussi... Ce n'est nullement symbolique, mais ça suggère, ça se charge de quelque chose qui pourrait être une menace, ou la mort, ou... Et une fois, une seule fois, j'ai utilisé cela consciemment : dans le plan où le vieillard et son fils Robert arrivent sur le quai de la gare. Mull leur a dit que sa mère avait eu un bel enterrement, tant d'enfants et de petits enfants, etc., qu'elle a eu « une vie bien remplie ». Ce terme, répété, termine le plan. Là, nous avons coupé, et montré aussitôt le quai de la gare, vide, plan dans lequel, ensuite, entrent les gens. Le vide, la menace (quelque chose qui me semble être lié à l'Allemagne) sont là consciemment mais, à l'origine, tout est venu de la technique.

Cahiers Et la durée ? Pourquoi les 50 minutes ?

Straub Lorsque le découpage a été terminé, nous avons chronométré 45 minutes. Nous ne l'avons dit à personne. Nous avons eu plutôt une bonne surprise quand nous avons vu que le film était un peu plus long. Nous étions arrivés à cela à force de resserrer, de condenser, en ne gardant que ce qui nous intéressait, Danielle et moi.

Cahiers Certains disent que le résultat demande un trop grand effort de compréhension.

Straub Je pense que c'est d'abord une réaction de défense. En tout cas, à Berlin, c'était bien le cas. Et les gens qui prétendent cela, il leur manque une case. Moralement, s'entend. Alors, évidemment... Ils sont assis devant le film, disons, comme des vaches qui regardent passer un train. Simplement, ils ne savent pas ce que ça veut dire. Et en un sens, ils ont raison, car l'important c'est que tout cela ne « veut » rien dire. Dans ce sens, on peut citer Strawinsky, qui disait : la musique est incapable d'exprimer quoi que ce soit. Le film n'a

pas, disons, de message. Premièrement. Deuxièmement : les images n'ont aucune fonction, ni narrative, ni dramatique, ni psychologique, et je crois que le récit ne vient pas de là. On met bout à bout des images dont chacune est un monde — c'est ce que cet aspect du film pourrait avoir en commun avec certains aspects de Murnau — et par conséquent on met bout à bout des plans, et que le plan fasse partie d'une séquence, ou qu'il ouvre une autre séquence après ce qu'on pourrait appeler la séquence précédente : cela revient au même, il n'y a pas de différence, tout est, là aussi, sur le même plan. De là vient la réaction dont vous parliez.


Le « balcon » de « Nicht Versöhnt ».

Le plan est là et c'est tout. Il est là et n'a d'autre fonction que cinématographique... Je pense qu'on peut parfaitement comprendre le film sans suivre tous les détails de l'intrigue. C'est l'aspect, si l'on veut, mythique de l'histoire.

Cahiers Il y a des gens qui vont jusqu'à se demander, à la fin : sur qui tire la vieille dame ?

Straub Là, c'est plus simple encore. Je pense qu'il devrait être évident (surtout à qui fréquente un peu le cinéma américain), qu'elle tire sur ce personnage qui pratique l'arithmétique électorale, et qu'on voit à la séquence, sinon précédente, du moins celle qui précède la précédente. D'abord, ce devrait être évident quand on a vu les trois gangsters d'avant (et là, j'ai pensé directement à Brecht — disons, « Arturo Ui ») et, second point : il y a assez d'indices pour cela. Il y en a un qui est même un peu gros : celui du mot balcon. Quand la vieille téléphone au portier, elle demande chambre « avec balcon ». Là, on coupe justement sur la fenêtre de la chambre où se trouvent nos trois compères. Et il y a, off, cette phrase : « Croyez-vous vraiment qu'ils puissent nous utiliser ? », qui moralement devrait suffire à indiquer que c'est le personnage sur lequel on tirera (il y a aussi cette ficelle un peu grosse du son-off de bouchon de champagne), et l'on voit ensuite ceux qui lui répondent. Or cette série de plans sur les compères se termine sur le mot de l'un d'eux : « J'irai attirer l'attention du chef du cortège sur votre balcon. » La séquence est littéralement encadrée par le mot balcon. Mais entre cette séquence, et celle où la vieille va tirer (de son balcon), il y a la plus longue séquence, celle des retrouvailles de Robert et de Schrella. Et c'était bien voulu. Car il fallait d'abord rendre évident sur qui tirait la vieille, et en même temps qu'on l'oublie suffisamment pour pouvoir sentir qu'elle tire d'abord pour se libérer personnellement, et cet acte de violence n'a, en fin de compte, politiquement pas de sens, puisque, bien que politique, il reste individuel.

Cahiers Vous avez dit tout à l'heure que les plans du film n'avaient en eux-mêmes aucune fonction narrative, dramatique ou psychologique. On peut en dire autant des acteurs.

Straub Oh, sûrement. Mais je pense que rien n'était totalement conscient dans la mesure où je voulais d'abord, négativement, éviter de prendre des acteurs. Pour moi, un acteur n'oublie jamais la caméra. Prendre un acteur dans un film, cela vient souvent de la peur du risque, sans parler des raisons économiques. Beaucoup prendraient des non-professionnels, s'ils l'osaient, ou le pouvaient. Par ailleurs, comme dit l'autre, avec un acteur on n'a pas de surprise.

J'avais pourtant pensé faire une exception. Pour ce personnage de la vieille, qui tourne en rond dans sa schizophrénie, tout en étant la plus lucide du film, je m'étais dit que mieux valait, peut-être, une actrice. Nous avons pensé à Hélène Weigel, que nous avions vue sur scène, au Berliner : nous lui avons écrit et sommes allés la voir. Je n'étais pas encore assis en face d'elle que j'ai vu que c'était une erreur et qu'elle ne convenait pas. 1° elle était beaucoup trop jeune (quand nous sommes entrés, elle sautait par-dessus la table, et caracolait pour prouver qu'elle était jeune — et elle l'est) ; 2° nous avons vu tout de suite que son accent juif et viennois, qu'elle avait à la scène, était inséparable d'elle, et ne faisait pas partie de son métier. En plus, et 3° nous nous sommes aperçus que notre idée était un cliché.

Le fait d'avoir des non-professionnels constitue un moyen d'approche de la réalité. Et l'approche de la réalité est une question de modestie. Il est évident que, dans un rôle comme celui de la vieille, si l'acteur a la moindre possibilité de se faire des idées ou des représentations sur la chose avant de tourner, il ne manquera pas de le faire, et ce sera catastrophique. Or la vieille, que je rencontrais depuis des années dans l'immeuble où je suis, m'avait plu la première fois que je l'avais vue (elle grommelait contre le fonctionnement de l'ascenseur — qui par ailleurs est irréprochable), bref : elle m'avait plu, et, ayant éliminé Hélène Weigel, nous avons pensé à elle. Elle n'avait pas lu le roman. Son fils lui interdit de le lire, c'était très bien. Elle obtint juste de nous, six mois avant le tournage, le texte de ce qu'elle aurait à dire, sans savoir en face de qui elle serait, à qui elle s'adresserait, ni qui lui servirait de miroir. C'est seulement le dernier jour de tournage qu'elle a dit : « C'est ça que je suis !... » Elle avait réalisé qu'elle avait incarné une sorte de folle.

C'est très simple : on a un cadre, extrêmement précis. Qui peut se définir ainsi : 1° le cadrage ; 2° ce qui se passe dedans (je savais quels gestes et quels déplacements je voulais avoir) ; 3° le texte qui doit accompagner ces déplacements, à l'intérieur de chaque plan. Donc, ces trois éléments forment ce que j'appelle le cadre. A l'intérieur de ce cadre, extrêmement précis, chaque personnage est tout à fait libre. Je n'aurais absolument pas pu faire ça avec des acteurs. Avec mes personnages, je n'ai eu qu'à gommer. C'est tout.

Cahiers Il y a pourtant des choses qu'on peut faire, avec un acteur.

Straub Il n'y a eu qu'un acteur dans le film, et j'ai eu beaucoup plus de mal avec lui qu'avec les autres. J'ai dû gommer beaucoup plus. Pour moi, le meilleur plan du film, c'est celui où le vieux, dans la scène de la gare, parle à son fils qui est off. C'est le plus long plan fixe du film. Nous l'avons tourné 25 fois, mais il n'y avait rien eu avant, sauf quelques répétitions du texte en chambre, et, sur les lieux, quelques répétitions du texte en action pour que le vieux atteigne un certain automatisme, un certain mécanisme. Et c'est à l'intérieur de ce mécanisme, à l'intérieur mais au-delà de ces trois éléments constitutifs du cadre, que le vieux arrive à être simplement humain et qu'il se trahit.

Citons ici Brooks qui dit : « La plupart des acteurs n'ont pas de secret, ce sont des gens dont vous pouvez tout savoir rien qu'en regardant leur photo. » Il n'y a rien à découvrir en eux. Or, quand je dis que je lui ai fait trahir son secret, au vieux (et cela va assez loin, car depuis, il ne vit plus qu'en fonction

de ce qui lui est arrivé, et il s'est, en quelque sorte, libéré de quelque chose, même dans sa vie privée), ce que je veux dire, et ce que j'entends par liberté et secret personnel au-delà des automatismes, c'est que, par exemple, il avait totalement oublié la caméra, oublié qui il avait en face de lui et ce qui se passait. Lorsqu'on voit le film sans sympathie, superficiellement, il a l'air de réciter un texte, alors qu'en fait on peut voir que c'est tout le contraire. Il récite bel et bien un texte (car il y en avait un, et j'y tenais, et j'ai simplement choisi le plus court chemin d'un point à un autre pour faire passer ce texte) mais, à l'intérieur de ce carcan, il se trahit. C'est évident quand, au beau milieu du plan, sans que je lui aie donné aucune indication, au moment où il dit : « J'avais cru aimer et comprendre ta mère, mais à présent seulement je la compris et l'aimai », il baisse spontanément les yeux et cache son regard sous la visière de son chapeau, et ce n'est que lorsqu'il continue : « Je vous aimai et vous compris aussi » qu'il relève les yeux.
Il est évident que cela n'est possible que parce que le texte fait partie intégrante de lui-même. A ce moment, il n'est autre chose qu'une sorte de verbe incarné, et, bien que le texte lui soit au départ quelque chose d'étranger, malgré cela, et justement pour cela, il coïncide avec ce verbe au point d'arrivée.

Cahiers Vous avez tout à l'heure, à propos du texte, repris la définition de l'art que vous aviez donnée à Berlin : le plus court chemin d'un point à un autre.

Straub Oui, mais je n'ai pas donné là une définition absolument nouvelle. C'est seulement l'application concrète que j'en fais qui, dans une certaine direction, est nouvelle. Mais je ne veux pas en faire une définition de l'art. D'autant que « Machorka Muff », lui, est beaucoup plus construit sur des courbes...

Cahiers C'est là que vous situez la différence entre vos deux films ?

Straub Je pourrais faire le paradoxe suivant : « Nicht Versöhnt » est un western écrit à l'imparfait, et un western complet, tandis que « Machorka-Muff » est un western écrit au présent, mais où le justicier est absent, remplacé par le citoyen assis dans la salle, qui est incité à se faire justicier. Une autre différence entre « Machorka » et « Nicht Versöhnt » est que dans le premier, on a des monstres qui ne révèlent à peu près rien d'eux, tandis que dans le second on a des êtres humains qui trahissent un secret. Ce qui a paradoxalement pour conséquence dialectique que, dans « Machorka » on a des individus, alors qu'on en arrive au contraire dans « Nicht Versöhnt » à des sortes d'archétypes, mais à un niveau très élémentaire : le portier de « N. V. » est réellement, parmi les trois ou quatre portiers que j'ai vus derrière leur comptoir, celui qui me plaisait le plus, et en même temps il est une sorte d'archétype du portier (quand j'ai vu le plan, j'ai pensé à Cocteau), montant la garde devant son royaume.
De même, avec la vieille, sans que j'y aie jamais songé, sans que je sois jamais intervenu dans ses gestes, on en arrive à quelque chose qui rappelle un peu Cocteau : elle est devant son miroir, mettant les gants noirs qui lui serviront à passer dedans. Ce geste, imprévu, s'est produit à la 3e prise. Je me suis alors dit : « Je vais la garder. » Mais j'ai dû attendre la 8e pour qu'elle ait de nouveau les mains dans le miroir. Car je ne voulais surtout pas lui dire : « Essayez de monter vos mains un peu plus haut pour qu'on les voie comme tout à l'heure ! »

Cahiers Vous attendez que la réalité s'organise : voilà qui nous ramène au début où vous disiez que « Nicht Versöhnt » était délibérément sans art.

Straub Je crois qu'il y avait même une volonté terroriste d'éliminer l'art au départ pour faire exploser la vitre que je trouve sans cesse au cinéma entre moi et la réalité. Cette volonté terroriste s'est exercée également contre tout symbolisme. Je parlais tout à l'heure d'archétypes. Mais la chose, au début, n'était absolument pas dans mes intentions. J'y suis simplement arrivé par un total effacement devant la réalité. C'est cela qui manque le plus au cinéma allemand : la modestie. Ce dont il crève, c'est l'absence de modestie. Je pense aussi à la modestie de Jean Rouch — et au fond, mes personnages sont aussi libres que les siens, et même, ils parlent comme eux. C'est également cette modestie qui fait l'importance des films de Nestler et des trois autres qui essaient actuellement de faire quelque chose. C'est aussi ce qui fait qu'on ne les prend pas au sérieux.
Si je puis revenir à la scène de la gare : une de ses beautés vient de ce que, lorsque le vieux parle du jeune messager (« je ne l'ai jamais vu, n'ai jamais su son nom »), un souffle passe à ce moment dans les cheveux de Robert et fait remuer une de ses mèches. De même, le vent dans les cheveux de Marianne, sur le chemin, avec Joseph. De même, lorsque la vieille sort pour aller prendre le revolver, on reste sur le miroir dans lequel elle est passée, on entend, off, ouvrir la porte, et il y a — comme une effraction de la vie — un souffle d'air et de bruits.
C'est seulement en voyant ensuite ce plan, que j'ai pensé à Cocteau (et aussi à Giotto : la vieille sortant de son tombeau), mais si jamais lors du tournage je m'étais dit : elle va se servir de ses gants pour passer dans le miroir, et au-delà de ce miroir, elle va redébarquer dans la vie... je n'aurais jamais pu tourner le plan jusqu'au bout. En fait, j'avais seulement devant moi la porte d'un asile de vieillards, et je voyais une vieille dame qui sortait, tournait le coin et disparaissait. Et c'est aussi par hasard — toutes les beautés du film sont des beautés de hasard — que la chose se produit quand la vieille commence à mentir à la fin du plan de l'aquarium, et qu'elle dit : « Ils vinrent aussi chercher Edith, mais *je ne la leur donnai* pas. Je gardai Edith jusqu'à ce que l'oiseau aux ailes battantes la tuât. » A ce moment, elle se joue pour la première fois à elle-même, consciemment, une comédie, et on a soudain l'impression qu'elle invente, bien que cela soit plus vrai que si cela s'était réellement passé. « Jusqu'à ce que l'oiseau aux ailes battantes la tuât. Pardonne-moi, je n'ai pas pu sauver l'agneau. » Et le plan suivant commence sur la porte blanche, dont on ne voit même pas la poignée. Je pensais éliminer ce début au montage, mais je l'ai gardé parce qu'il m'a plu, car on entend aussi à ce moment comme une sorte de poignard, et j'ai pensé à l'agneau qu'on égorge, aussitôt après le « Je n'ai pu sauver l'agneau ». Le plan final rejoint lui aussi cette idée de blancheur. Ce que j'avais consciemment en tête, c'était une sorte de baptême — le Rhin demeure pour moi un fleuve païen — et ce qu'il en reste à l'écran, c'est simplement cette image qui devient blanche sur les mots du vieux : « Je n'y peux rien, mes enfants, je ne peux pas être triste. Elle reviendra maintenant et elle restera chez nous. Il n'a pas été mortellement blessé, et j'espère que la grande stupeur ne disparaîtra pas de sa figure. » Or le pano s'achève sur les deux jeunes gens, à gauche du champ, et sur la fenêtre qui



Danièle Huillet dans « Nicht Versöhnt »

domine le Rhin — on ne le voit pas, mais moi je sais qu'il est là et on le sent — l'idée s'est donc simplement transformée en devenant plus abstraite, sans que ce soit conscient, mais en quelque sorte instinctivement, et sur la phrase qui dit que la vieille s'est sacrifiée pour l'avenir de ces deux jeunes gens.

Cahiers Attendre ce que la réalité révèle n'est possible qu'en respectant tout simplement la réalité. Bon. Or l'on refuse en Allemagne tout cinéma qui accepte la réalité : cela doit bien correspondre à quelque chose.

Straub Ils ne veulent pas voir la réalité. C'est en grande partie de là que sont venues les réactions de ceux qui refusaient « Nicht Versöhnt ». Ce qui aurait pu faire passer le film, c'est justement la parodie, la pornographie, seule chose qui les intéresse. Mais la réalité nue, ils la refusent. Il est vrai qu'ils nient que ce qu'on leur montre soit la réalité. Mais ces réactions ne sont pas nouvelles. Renoir a déjà connu cela. Et ici je citerais volontiers Proust : « La grandeur de l'art véritable, c'est de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître toute la réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus, au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, ma seule vie par conséquent, véritablement vécue. »

Ces gens sont des puritains qui nient la réalité. La leur montrer, c'est les provoquer. C'est aussi pourquoi les films de Nestler sont une provocation. A aucun niveau ils n'ont le sens du concret, de la vérité du particulier. Je l'ai bien vu avec « Machorka-Muff ». La seule concession que j'avais faite était de tourner dans la rue sans le son, par commodité et par économie (je l'ai d'ailleurs regretté). Ensuite, j'ai dû aller exprès à Bonn, avec Danièle, pour prendre les sons aux emplacements exacts où s'était trouvée la caméra. Or on m'a dit : « Vous êtes le fou de l'histoire du cinéma ! Les tramways, il y en a partout ! » Mais il est faux que les tramways fassent le même bruit à Munich qu'à Bonn. Citons Renoir : « Le doublage est un assassinat, la voix est un des éléments les plus symptomatiques de la personnalité humaine. » Mais quand j'ai cité cette phrase pour me justifier, et auprès d'Erich Kuby lui-même, de mon refus de doubler les personnages, on a pris ça pour la déclaration d'un fanatique...

La peur du concret est aussi la peur du risque. C'est ce qui caractérise tout, ici, et là, je crois, est le scandale de l'attitude de Böll : s'il avait pris un certain risque, il aurait pu se comporter autrement que comme un imbécile dans toute cette affaire.

Alors, pourquoi cette peur, ces refus de la réalité ? L'explication est sûrement dans le passé. Il y a un trou, et la conséquence est qu'on a ici un retard d'un peu plus de vingt ans. Ce qui est arrivé à « Nicht Versöhnt » est un peu ce qui est arrivé à « Toni » en 1930. Et si je cite « Toni » (plus que « La Règle du jeu »), c'est qu'on y trouve aussi un éventail des différentes façons de parler, avec les différents niveaux d'accent, individuels ou locaux. Or en Allemagne, les accents personnels et locaux n'ont droit de cité que — toujours la même chose — dans la satire ou la parodie.

Cahiers Vous avez mentionné le groupe des jeunes courts métragistes munichois. Selon vous, qu'apportent-ils ?

Straub Pour moi, Peter Nestler est le plus sûr de tous les cinéastes allemands que je connaisse. Quant aux trois autres, ils ont tout simplement apporté ceci : ils ont en commun un certain sentiment de la réalité, et ils l'ont transmis dans des courts métrages narratifs, tous faits par eux trois, mais dont l'auteur est Rudolph Thome, pour le premier : « Die Versöhnung » (« La Réconciliation »), Max Ziehlmann pour le second (« Frühstück in Rom » - « Breakfeast à Rome ») et Klaus Lemke pour le troisième : « Kleine Front » (« Front miniature »). Lemke, depuis, a fait trois films, c'est le plus actif du groupe, et le seul qui ait, jusqu'à présent quelques chances commerciales. Celui qu'on refuse absolument, c'est Nestler. Il a réussi à travailler librement et avec du son direct, mais on ne lui pardonne pas d'avoir imposé ces choses, qui ne se font pas. On ne le laissera plus recommencer.

Cahiers Qu'est-ce qui vous a amené au cinéma ?

Straub Lumière, Griffith, Murnau, tout simplement. Et Bresson, bien entendu. Dreyer, j'aimais un peu moins, jusqu'à ce qu'à Venise je voie « Gertrud », qui est pour moi un des plus beaux films qui soient. Par ailleurs, j'ai été très influencé par d'autres metteurs en scène : Giotto di Bondone, Pierre Corneille, Jean-Sébastien Bach et Bertolt Brecht. Il y en a un que je connaissais, mais je ne le découvre vraiment que maintenant, c'est Renoir. « La Nuit du Carrefour », que nous venons de voir ici au Musée du Cinéma est absolument extraordinaire. De même Ford : je viens de revoir « The Searchers » et « Liberty Valance » en v.o. à Genève. C'est extrêmement important. Par contre, du jeune cinéma, je connais peu de chose. Avant de tourner, je n'avais vu qu'un seul Godard, par hasard, en Suisse : « A Bout de Souffle ». Depuis, j'ai pu voir « Alphaville » à Berlin et « Pierrot le fou » à Venise. Je n'ai pas encore pu voir « Paris nous appartient », mais j'ai pu voir un des films les plus importants pour moi du nouveau cinéma : « Gare du Nord », de Jean Rouch. Et là — si vous me permettez de revenir au balcon de « Nicht Versöhnt » ; c'est le fait d'avoir tourné ça en un seul plan qui fait que la chose existe, car là on a vraiment l'impression que la vieille est libre et tire librement.

Mais tous ces gens, je ne fais que les découvrir ou redécouvrir, maintenant, tant bien que mal, et suivant les possibilités locales. De même ai-je découvert récemment deux très beaux Walsh : « Distant Drums » et « Les Nus et les Morts ». Mais je me détache peu à peu de gens comme Hitchcock et Welles. Fritz Lang, par contre, je le découvre toujours. Je viens de découvrir « Docteur Mabuse le joueur ». C'est la chose la plus moderne qui soit. Il faudra attendre « Les 1 000 yeux du docteur Mabuse » pour retrouver un film aussi moderne, dans l'œuvre de Lang lui-même.

Cahiers Où en est votre film sur Bach ?

Straub J'espère pouvoir le tourner l'année prochaine.

Cahiers A quand remonte ce projet ?

Straub 1954. Je suis en Allemagne depuis 1958.

Cahiers Pour quelles raisons l'a-t-on refusé jusqu'ici ?

Straub Un prétexte : c'est un film de fiction. Un autre prétexte : c'est un documentaire. Un troisième : il ne peut avoir de succès public. Le piquant, c'est que ce dernier prétexte vient du « Kultusministerium » du Land de Nordrhein-Westfalen, qui subventionne justement les films sur la musique (on dit Kultus au lieu de Kultur, car il est interdit en Allemagne de constituer un Ministère de la Culture depuis qu'il y a eu Goebbels).

Cahiers Quel est le principe du film ?

Straub C'est un autre biais pour faire un film sur l'Allemagne, une manière inédite de raconter une histoire d'amour, et, enfin, le moyen de faire un autre document-fiction.

Cahiers Et aussi un film sur la musique ?

Straub En même temps.

Cahiers Combien durera le film ?

Straub Au départ, il devrait durer plus de deux heures. Nous venons de faire une autre version du découpage, après l'avoir laissé reposer pendant trois ans, et nous nous sommes aperçus qu'il ne faisait plus qu'une heure 25. Avec le générique, la version définitive aura tout simplement la durée bateau d'une heure et demie.

Cahiers Quel en sera le titre ?

Straub « Chronique d'Anna Magdalena Bach ». (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)

3 Notre alpin quotidien

Il y a de profondément neuf, dans « Brigitte et Brigitte », une certaine façon aux choses d'être simplement là : sèches, abruptes, arides, sans fards ni apprêts ; réduites à une « maigreur essentielle », au minimum de matière exigible ; insolites à force de présence rassurante, et mystérieuses d'être si nettes. Avec une telle franchise, tant de clarté qu'on peut se demander si cette absence de masques ne cache pas, justement, quelque mauvais tour. D'où la gêne, l'indisposition de certains, peur d'être sournoisement entraînés vers quelque moquerie, piège ou dérision. Ils manquent de prises, l'ajustement, la saisie ne se fait pas. Le film leur glisse des yeux. Objet facile à ramasser pourtant (et à se ramasser), mais toujours la peur d'être dupes.

Ainsi voit-on les adversaires se répartir en deux groupes antagonistes et révélateurs : pour les uns, « Brigitte et Brigitte » représenterait une sorte d'en-deçà du cinéma, météore inclassable, produit informe, fruit d'une conscience obscure. Le brouillon d'un demeuré, d'un débile, « pour qui le premier degré serait déjà trop ». Pour un peu, si on les poussait, ils l'attribueraient bien à Michel-Ange, ou Ulysse (des « Carabiniers »). Les autres, les futés, ceux à qui on ne la fait pas, ne parlent du film qu'en terme d'ésotérisme, de private-jokes, épreuves initiatiques, réseau chiffré, clés enfouies, et nièmes degrés.

Attitudes d'ailleurs prévues dans le film de Moullet, comme celle du spectateur des « Carabiniers » dans le film du même nom : quelque part dans la rue de Médicis, nos héroïnes repèrent un photographe qui les vise, face à l'écran. Elles se mettent à fuir, criant « attention au cinéma ! », tandis que la caméra de Moullet les mitraille tranquillement. Elles aussi croyaient être ailleurs, et le film où il n'était pas.

Il est là pourtant, tout près, à portée de la main, semblant requérir de nous une autre approche que visuelle : peut-être tactile, palpatoire, quelque acte de préhension, ou respiratoire. Comment définir cette insistance saugrenue, déplacée, à se poser là, tranquillement ? Chez Hawks ou Keaton, par exemple, tout semble surgir aussi, crûment, naturellement, indiscutable, dans une nudité, une clarté souveraines, et pourtant nous n'éprouvons pas ce mélange de griserie et de fatigue, cette alternance de détachement et d'exaltation. Un peu ce que nous ressentons devant trop de blancheur, ou lorsque la réverbération est trop forte, ou encore quand l'oxygène commence à se raréfier. Mais ne devons-nous pas à Luc Moullet la notion de cinéma montagnard, « art de l'être et non du signe », à la fois cause et produit d'un « abrutissement qui ne retient que l'essentiel » ? Après « Les Carabiniers », et avec « Le Révolutionnaire », très beau film du Canadien Jean-Pierre Lefèbvre, vu à Pesaro, dont on pourrait dire qu'il est, lui, Michel-Ange filmé par Brigitte, Moullet nous donne l'une des rares cimes du ciné. L'art des sommets, encore que dans les deux films sus-cités, la présence de la fable donne aux choses une présence assez différemment saugrenue que dans « B. et B. ». (« Toni », « Adieu Philippine » ayant amorcé la cordée, que mène le sherpa Flaubert, tandis que là-bas, tout seul, « Nicht Versöhnt » figure un glacier magnifique, faussement tranquille, brusquement parcouru d'inquiétudes, de vibrations et de tremblements).

Tout devient clair alors. Hawks, Keaton découvrent, révèlent, leur génie est d'écarter les nuées, de faire apparaître les choses derrière leur amoncellement. Fameuse acuité du regard, ou transparence de la mise en scène (qui serait alors plutôt transfixiante). Moullet, lui, gravit les pentes. A hauteur de chèvre, sa caméra. Il prend les choses où elles émergent, au-dessus des nuages, dans l'air pur, coupant, en pleine zone de basse pression. Pour les premiers, les choses sont données à voir ; chez Moullet, elles sont simplement là. Une aiguille, un pic, une flèche se moquent qu'on les voie. Bien plutôt, faut-il les gravir, les prendre, se tenir à une certaine hauteur, éviter de regarder en bas. Se méfier surtout de tout vertige, de toute fascination.

J'ai parlé tout à l'heure d'abrutissement, et plus loin encore de débilité. Peut-être sont-ils plus proches du vrai film, ceux qui y voient cela, plus proches en tout cas que les déchiffreurs d'énigmes. Leur seule erreur vient de ce que, pour être pauvre et débile, « Brigitte et Brigitte » ne leur paraît pas estimable. Au mieux, ils aiment le film malgré cela, quand il le faut avec, et pour cela. Simplicité, au sens premier du terme, et plus encore de l'acte que de l'esprit. Moullet, avec Godard le seul critique dont les articles annonçaient, tant par leur teneur que leur forme, les films à venir, parla fort bien de la bêtise nécessaire, essentielle, tranquille. Et d'autres avant, prestigieux : Nietzsche (« magnifique et fière sottise »), Flaubert encore, auquel on doit toujours revenir, déclarant, lorsqu'il forma le projet d'écrire « Bouvard et Pécuchet », que son vœu était de voir rejaillir sur lui, auteur, la bêtise accumulée dans son livre, et le recouvrir, l'engloutir dans le même mouvement que ses personnages (mais le lecteur qui n'y prenait garde se voyait du coup compromis), Ponge, Paulhan. Entre les homards de ce dernier, ses ornithoryncques, les cuillers, le patois du Port-aux-foins, le contrat, le plafond (du bridge), et d'autres plafonds, de l'intelligibilité cette fois, les hautes sphères du langage et de la pensée, entre le plus concret et le plus abstrait, où donner de la tête ? Qu'on s'arrête à l'un ou l'autre pôle,



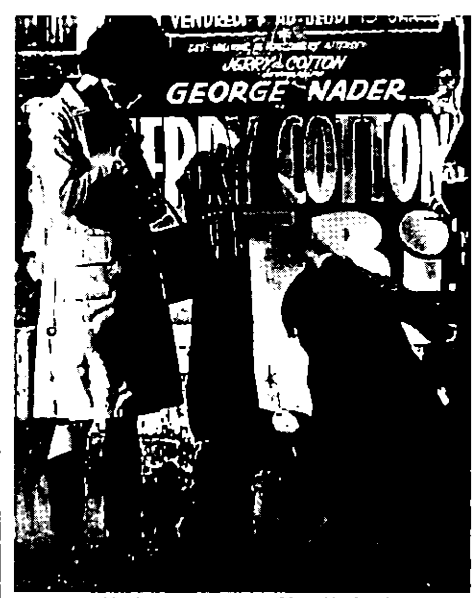
Luc Moullet et Françoise Vatel tournant « Un steak trop cuit ».

tout se fige, devient platitude, lieu commun, évidence sans portée. Et très incompréhensible aussi. Sans cesse il faut refaire le chemin de l'un à l'autre terme avec l'auteur, tout remettre en désordre, avec soin, plonger dans le bain lustral à chaque nouvelle lecture. Ne rien considérer comme acquis, ou alors se contenter d'arrêts, de mort. Passer sans cesse du sens commun à l'obscur, de l'évidence au secret, du mystère de l'une à la clarté de l'autre. Impossible de vivre sur du solide, de l'acquis. On croit avoir compris, on reprend « Jacob Cow », sûr de soi, et plus

rien n'est là. Ainsi en est-il des films dont je parlais tout à l'heure. Une fois vus, ils sont oubliés. Il ne suffit pas de revoir « Les Carabiniers », « Brigitte et Brigitte » ou « Le Révolutionnaire », il faut remettre en question chaque fois le mouvement même de la vision, l'approche, l'acte de préhension, célébrer de nouveau les retrouvailles, réapprendre, c'est Moullet qui parle, « l'heureuse interaction du cinéma et de la vie, de l'art et de la nature, du travail et du loisir, de l'exercice intellectuel et de l'exercice physique ». Tout oublier, hors du film. Toute ma vie, par contre, je me souviendrai de certain chien jaune sur une plage de Deauville.
« Brigitte et Brigitte, c'est moi », déclarait Moullet à la télévision. Point trop de présence bovaryste dans ce film, plus près d'une certaine « Education » (Nationale, cette fois) et surtout de « Bouvard et Pécuchet ». C'était le drame de deux braves types, qui voulaient trop et trop vite tout ingurgiter, une somme de connaissances énormes, encyclopédique, sans répit. Gavage insensé, sans assimilation. Ils en devinrent un peu plus fous, absurdes, quoique plus lucides aussi, moins naïfs, plus cyniques. Ce qui est le cas des Brigitte, venues de villages perdus des Alpes et des Pyrénées pour conquérir la forteresse cachée, et le trésor central, la Sorbonne. Comment parler de « film pour dix personnes », quand il s'agit du premier, je dis bien premier film, où soient révélées les conditions dérisoires, grotesques, abominables, faites aux étudiants : logements, inscriptions, restaurants, programmes énormes établis sans discernement, affolement et angoisses pré-examens, drames des fins de mois, loisirs navrants, engagements politiques obligés, en un mot (lui aussi galvaudé) : aliénation.
Seulement, Moullet dit ça simplement, tout uniment. Il répugne aux signes extérieurs de l'art (la pornographie, dit fort bien Straub), de la beauté, du cinéma, de la politique et de l'engagement. Il répugne au sérieux morose, donc il n'est pas écouté, pas cru (donc cuit, mettons auprès de la critique bien pensante, française ou italienne). Il n'écoute pas les Symphonies de Beethoven la tête dans les mains, dirait Cocteau. Soit : il ne lit pas « l'Huma » d'un air hagard à la terrasse de l'Old Navy. Il préfère la légèreté profonde, le gag qui porte fort, le canular énorme, la gravité qui ne pèse pas. Et l'extrême exactitude, savoir ce dont il parle, et se moquer de la façon dont il le dit, faire le tour de la question, tout dire de ce qu'il faut dire, et seulement cela (capable, par exemple, de citer de mémoire, dans le train de Paris vers Pesaro, les moindres bourgades italiennes, avec les modifications d'horaires dues au tour d'Italie, ou diviser la géographie italienne en grandes zones cinématographiques : la vallée antonionienne, les pâturages zurliniens, la plaine baldienne, etc.).
Au début de « Brigitte », on voit intégralement « Terres noires », court métrage en couleur sur des villages déshérités, Mantet et Mariaud. Un quart d'heure d'images les plus simples, doublées d'un commentaire incessant, tenu d'un bout à l'autre, mi-chaleureux, mi-virulent, alternant calembours et notations hyperprécises, néologismes, private-jokes et pointes revendicatrices, et qui réussit le prodige, en si peu de temps, de tout dire et tout montrer du sujet : la géographie, l'économie, la démographie, l'habitat, l'abandon, l'isolement. Le plus beau documentaire français avec ceux de Rouch. Jamais ironique, démagogique, comme l'estiment certains, qui préfèrent la pseudo-objectivité avec grands silences signifiants, ou les arabesques néo-giralduciennes autour du Popocatepetl.
Descendues de leur pyramide inhumaine, d'où, depuis vingt ans, elles contemplaient Paris, voilà nos deux montagnardes devenues des élèves sages (ce n'est pas faute, pourtant, d'avoir quelques maîtres fous). Après Terres noires, Fouchet. Luc Moullet, ethnologue, aborde le conflit nature-culture (en cela quelque peu vidorien, celui de « Conquête d'une femme » surtout). Sans tomber dans le confortable manichéisme nature = pureté, etc. Lucide, fort et juste : Les Bonnes Ames de Saint-Michel. Moullet n'ignore pas les incessants transferts, échanges nature-culture, déformations réciproques, englobements mutuels. C'est un regard faussement naïf que les deux Brigitte portent sur Paris, faussement pur, encombré de réminiscences, d'influences. Habituées à la prise de terre, à la saisie, à la mainmise (souvenons-nous de l'article de Moullet sur Fuller, et du thème des pieds), elles voient Paris en termes d'escalade, de gravissement, d'obliquité, de degrés de pente, d'escarpement. La Tour Eiffel : « Elle penche moins qu'on le disait », Notre-Dame : « Tu accroches les petits bittoniaux, tu t'appuies sur le rebord, tu agrippes la grande flèche, un rétablissement, et hop, tu es là-haut ; facile, la preuve, il y a des gens là-haut... Très surfait, Notre-Dame... » Autre aspect du dualisme en question : la scène de la campagne, avec la dialectique lait frais -boîte de conserve, nourriture naturelle-synthétique (là aussi, sans doute, influence du film de Vidor, où les différentes classes sociales étalent caractérisées par leur façon de manger).
Egalement de la cinéphilie, donnée comme mode possible d'aliénation, coupure du réel, de la vie, pour accéder à une autre réalité, la vie étant posée comme phénomène irréel. On trouve la scène longue, abusive. C'est faire preuve de peu de discernement. Il suffit de se promener un peu dans Paris, plus encore peut-être en province.
Sans doute le film peut-il être vu comme une suite de private-jokes, seulement il s'adresse à tous les types de happy-few : cinéphiles, étudiants, ouvriers, montagnards y trouveront leur compte. C'est en quoi le propos de Moullet est universel : montrer que de toute façon, tout est devenu private-joke pour quelqu'un. L'hyperspécialisation, le cloisonnement des cultures, l'enseignement aberrant, la coexistence des particularismes, des régionalismes mentaux, ont fini par tout marquer, étiqueter, définir. Rien de neuf, d'intouché. Inutile de s'apitoyer sur une innocence perdue. Mieux vaut agir par frottement de deux patines, pour obtenir une étincelle, peut-être neuve.
Le croisement de deux stéréotypes peut aboutir à une nouvelle blancheur. Qui d'entre nous ne s'est entendu dire des choses passionnantes, nouvelles, à propos de films, par des gens pas du tout « cinéphiles », mais néanmoins profondément marqués par certains modes de vie, de pensée. D'où, chez Moullet, la confiance faite aux collisions saugrenues, aux croisements aberrants, aux


L'ouvrier philologue de « Brigitte et Brigitte ».

échanges hétérotypiques, comme cet ouvrier surgissant chez nos Brigitte et retenant en quelques secondes ce qui leur avait pris plusieurs mois.
Place et confiance faites à l'erreur, à l'ambiguïté, au petit bout de la lorgnette, au relatif : les deux filles s'accrochant à un aveugle pour trouver leur chemin, après s'être heurtées à une porte vitrée, pour n'avoir pas vu le « rien » à voir.
Ce problème du « rien » à voir, c'est, tout entier, celui du film. Où se trouve donc le « cinéma », là-dedans, entend-on dire ? Mais, justement, il n'y en a pas. Pourtant, les contempteurs sentent bien, confusément, que ce n'est pas tout à fait non plus J. Lee Thompson ou Campanile. Juste un peu en deçà. Peut-être parce que ce « pas de cinéma » est, lui, trop présent, trop évident, pour ne pas devenir à son tour élément positif, existence de quelque chose. Moullet a en fait réussi ce que Malle rata absolument avec « Zazie ». Voulant « avoir » le cinéma, comme Queneau la littérature, il retombait dans les pires conventions du langage, accéléré, ralenti, montage bousculé, etc. Comme si Queneau avait, pour mener son propos, retrouvé les anciens stéréotypes syntaxiques ou la convention de la rhétorique grecque. Dans « Zazie »-film, le cinéma était archi-présent et pesant, étouffant, proliférant, c'est lui qui avait « possédé » Malle, retombé en plein dessus.
La façon la plus radicale d'avoir quelque chose ou quelqu'un, c'est l'escamoter, le mettre « off », l'effacer. Entre le film de Moullet et nous, pas de cinéma, ou plutôt la place vide laissée par sa disparition. On retrouve l'air raréfié, les basses pressions du début. L'air des montagnes. Comme disait Delahaye, le degré zéro du cinéma. Rarissime, précieux et toujours compromis, on le sait depuis Barthes.
Et pourtant, Roland Barthes n'apprécia pas le moins du monde l'intervention de Moullet à la table des linguistes, le dimanche matin 5 juin, à Pesaro, dernier jour du Festival. Titre : « De la nocivité du langage cinématographique, des moyens d'y remédier, etc. » « En ce qui concerne la dénotation, déclara R. Barthes, Moullet n'a cessé de confondre langage et stéréotypes, pour la connotation, son attitude appartient à ce que j'ai appelé l'anti-intellectualisme. » Connotons Barthes à notre tour : Moullet serait un poujadiste (selon « Mythologies »).



« L'ordre exact est : 321e Hitchcock, 322e Lewis et dernier Welles. »

Il n'est bien sûr pas question de rendre compte intégralement des débats de Pesaro concernant ces problèmes. L'antagonisme entre Moullet et les linguistes se situe au niveau de celui créateur-critique (même si, comme l'a dit fort justement Christian Metz, le fossé tend à se combler, de l'un à l'autre).
Il va sans dire que les mauvais films, Moullet a parfaitement raison, se prêtent plus facilement à des études de ce genre, par leurs clichés, leurs stéréotypes facilement repérables, etc. Moullet par contre a eu tort de prendre les déclarations de Metz ou Barthes comme portant sur un langage normatif, évidemment dépassé, celui des avant-gardes chagrines. Il s'agit pour eux de définir l'intelligibilité de tel ou tel film, une fois celui-ci réalisé. Metz a clairement déclaré : « Notre tâche n'est pas tellement de dire comment les films sont faits, encore moins comment il faut les faire, mais de rechercher comment ils arrivent à être compris ». Pour Moullet, seul, bien sûr, importe le comment faire (encore le « comment » chez lui, relèverait-il plutôt de l'ordre du dé-faire).
Pour en revenir purement aux problèmes de langage, reste, une fois inventoriées les figures auxquelles les films sont obligatoirement soumis sous peine d'être inintelligibles, à définir comment elles sont remplies. Pourquoi le montage alterné de « L'inconnu du Nord-Express » est magnifique, et tel autre ridicule, pourquoi les simples champs-contrechamps du commissariat de « Vivre sa vie » sont fascinants, etc.
Dernier point concernant ce sujet : il m'a semblé que certains films échappaient par instants aux six figures syntaxiques fondamentales décrites par Christian Metz dans sa communication (1) : par exemple, le moment, dans « Alphaville », où Lemmy passe de chambre en chambre et trouve chaque fois Karina derrière la porte, plusieurs instants de « Pierrot le fou » également, tous cependant parfaitement intelligibles. De toute manière, Moullet était le seul des « Cahiers » à pouvoir parler, même contre, du langage cinématographique, pour avoir été celui qui s'en préoccupa le plus. Citons pêle-mêle quelques extraits d'articles. A propos des « Dix Commandements » : « J'admire spécialement les truquages, car ils sont présentés sans hypocrisie comme tels » ; « L'artifice mis à nu devient simplicité » (Le suicide de Madame Yuki) ; « Louons l'artifice cultivé sans remords, qui acquiert ainsi une sincérité seconde, plutôt que l'artifice masqué à soi-même comme aux autres sous d'hypocrites prétextes » ; « Le vrai est aussi faux que le faux, seul l'archifaux devient vrai » (La Ronde de l'aube) ; « Etymologiquement, la technique est un moyen. Or, l'on ne peut parler de la qualité d'un moyen de ce qui possède une fin que si on la subordonne entièrement à cette fin » (Nécessité de Trento).
Textes parfaitement récupérables par une tendance critique moderne à la désaliénation du signe, à l'établissement d'une morale de la forme : l'artifice étant donné comme tel, l'art se désignant lui-même, le masque se montrant du doigt, etc. (Influence du théâtre japonais, de Brecht...) Sans compter que pour les amateurs de conjonctions aléatoires et de cent mille milliards de films, il y en a au moins trois dans celui de Moullet (un film 300 % français, disait-il) : à savoir, simultanément ou successivement : « Brigitte est Brigitte », « Brigitte et Brigitte », « Brigitte hait Brigitte ».

Jean NARBONI.

(1) Soit : la scène, la séquence, le syntagme alternant (montage parallèle ou alterné), le syntagme fréquentatif, le syntagme descriptif, le plan.

4

Eustache : De l'autre côté

Quelle étrangeté nous frappe dès les premiers plans du « Père Noël a les yeux bleus », quel infime décalage vient miner le cours d'une durée qui semblait sans faille, d'une inébranlable et presque intemporelle réalité et qui se trouve pourtant, subitement et à notre grande stupéfaction, fondamentalement remise en question ? La voix qui nous parle, atonale et persuasive, n'a pas d'accent. Perdue au milieu des sons modulés des habitants de Narbonne qui entourent et accaparent les mots dans leurs significations les plus profondes, les accompagnant au gré d'un rythme qui est celui de la vie même — hommes qui sont du même côté que leur langage — elle indique un divorce viscéral, charnel, irrémédiable. Cette voix qui a perdu son âme constitue l'aberration révélatrice. Même pas la voix du conteur, pas plus celle de la fable, simplement celle du récitant.

Le mode tout entier du récit s'établit alors sur ce manque, temps perdu qu'il ne s'agit même pas de retrouver mais simplement d'interroger : tenter de reformer lentement, méticuleusement l'immense puzzle, sourire par sourire, patiemment, femme par femme, désillusion par désillusion. L'homme qui nous parle est un étranger ; et les lents panoramiques sur Narbonne qui ponctuent le film sont la marque de l'espace qu'il tente de mettre à la question quitte à ne jamais plus de nouveau pouvoir l'appréhender. Le film se trouve alors en état d'équilibre instable entre deux sommets qui semblent opposés mais en fait échangent (ou plutôt essaient d'échanger) leurs potentialités : d'une part, la chronique d'une jeunesse passée à Narbonne basée sur un méticuleux réalisme, attentif à rendre les pulsions les plus fragiles de la vie puis soudain la distance de la perception, le refus têtu de laisser faire les choses et le regard sans complaisance d'un homme qui s'est tôt aperçu que vivre était un métier, et prend alors la position que confère l'expérience. Comme l'écrit Pavese : « Exprimer sous forme d'art, dans un but de catharsis, une tragédie intérieure, seul peut le faire l'artiste qui à travers la tragédie qu'il a vécue tendait délicatement ses fils constructifs, qui était déjà en somme le lieu d'une incubation créatrice. »



Jean-Pierre Léaud dans « Le Père Noël a les yeux bleus » de Jean Eustache.

C'est bien là que réside la modernité du film d'Eustache : recréer tout un paysage mental dont on est à la fois séparé et solidaire et s'interroger sur les causes profondes de cette séparation et pourtant de cette proximité. Il doit bien exister un lieu géométrique d'où des points de certitude peuvent apparaître suffisamment forts et enracinés pour entraîner l'ensemble vers un sens unifié clairement lisible. Non pas qu'il s'agisse de voir les choses objectivement (c'est impossible, et si jamais par malchance quelque cinéaste découvrait la « lumière » idéale, son film disparaîtrait du même coup. Foudroyé), mais d'arriver à la juste distance qui permette tout simplement de « voir ». Bien que plus secrètement persistera toujours le désir de brûler ce mince espace qui sépare de la vie. Et le film eût-il été un échec (Eustache incapable de maintenir l'attention — la tension), il eût été encore un succès à la manière des films de Nicholas Ray. En fait de certitude, il semble bien que le personnage incarné par Léaud soit pour Eustache la seule. Personnage en constant décalage, se mettant en avant lors des discussions, posant question sur question sans pourtant oser sortir complètement du jeu mais toujours refusant de vivre le présent dans sa plénitude. Il ne pourra être vraiment lui-même que lorsqu'il sera un autre, quand il revêtira le masque du Père Noël. C'est grâce à de semblables idées qu'Eustache arrive à faire passer son film de la transparence la plus complète au plus profond mystère, jouant entre ces différents niveaux, ménageant des fausses pistes, des digressions, des zones franches. La poésie naît d'un regard qui à force d'intensité (à la manière des hypnotiseurs) force le premier degré et entraîne le film par des voies mystérieuses vers une bouleversante opacité. Il n'y a pas truquage, le tour de passe-passe est opéré devant nous. A nous de le voir. Ainsi, magnifique est le plan fixe où Léaud à la terrasse d'un café dans son dufflecoat tout neuf savoure un Martini (comme les dragueurs des « Mauvaises fréquentations » se payaient un whisky au terme de leur minable balade) tout en regardant d'un œil détaché ses amis (déjà peut-être ses anciens amis) se promener au bord du fleuve. On songe ici à ce que Michel Leiris disait à propos de « L'Age d'homme » : « Il y a identité si l'on y tient de la forme et du fond, mais plus exactement, démarche unique me révélant le fond à mesure que je lui donnais forme, forme capable d'être fascinante pour autrui et (poussant les choses à l'extrême) de lui faire découvrir en lui-même quelque chose d'homophone à ce fond qui m'était découvert. »

C'est le refus constant de ce que Straub au cours d'une de ses interventions à Pesaro, appelait remarquablement la « pornographie », c'est-à-dire, non pas l'art, mais les signes de l'art, non pas la vie, mais le spectacle de la vie. Toute fiction qui équivaudrait à l'idéalisation de frustrations est rigoureusement proscrite. Ainsi la position du film vis-à-vis de la sexualité est remarquable de franchise et de clarté (« Le Père Noël a les yeux bleus » et « Masculin Féminin » étant les deux films qui font le mieux le point sur la question). C'est-à-dire qu'elle est présentée dans sa singularité et ses composantes propres en même temps que le lieu privilégié où se cristallise tout le reste. C'est donc toujours l'homme total qui à force de rigueur se trouve remis en question. C'est au prix de cette ascèse que superbement surgit la plus hautaine des contestations. — Sylvain GODET.

5

Entretien avec André Delvaux

Cahiers « L'Homme au crâne rasé » est d'abord un roman de Johan Daisne. Comment avez-vous résolu les traditionnels problèmes de l'adaptation ?

André Delvaux Le roman de Daisne est en Flandre, presque un classique : cela facilitait la production du film par la télévision, car il est plus facile d'obtenir des crédits si l'on a un gros atout culturel. Quant à l'adaptation même, elle posait au départ certaines difficultés : d'abord le livre n'est pas du tout d'apparence cinématographique traditionnelle, c'est-à-dire que des tas de gens connaissant bien le cinéma et qui ont lu le roman, se demandent comment il est possible de l'adapter. Il se présente sous la forme d'une longue confession ininterrompue, sans paragraphe, sans chapitre, sur 200 à 300 pages, confession du héros schizophrène, malade, et cela dès le début du roman.

Le premier problème est que c'est un roman à la première personne et que, quand le héros dit « je » dans le livre, c'est absolument parfait, alors qu'au cinéma, il est impossible de dire « je ». La solution de Robert Montgomery dans « Lady in the Lake » n'est pas une solution : on sait très bien que ce fut un échec, presque une plaisanterie. Ainsi, dès que l'on voit le héros, on est automatiquement hors de lui : et être à l'intérieur de lui me semble de toute manière impossible. Il fallait donc entièrement transposer le principe même du roman. Et cette transposition se fait évidemment sur le plan du style puisque le principe même du « je » dans le roman et la manière dont le héros voit les événements constitue le style même de l'œuvre. C'est en essayant de reconstruire un style total que l'on pouvait y arriver. Je crois que le cinéma évolue très vite vers une maturité. Peut-être ne rattrapera-t-il pas la très grande complexité des autres arts narratifs, mais il se met maintenant à découvrir quelque chose de très important : à savoir que l'invention ne se fait plus au niveau des plans, des enchainements. Disons que l'on a de moins en moins affaire à un cinéma de montage au sens étroit : ce cinéma de montage, de manipulation qu'on trouve souvent chez de tout jeunes réalisateurs et chez ceux qui se disent expérimentateurs : c'est une sorte de maladie infantile par laquelle on peut passer mais qu'il faut dépasser. Ce qui est intéressant maintenant, il me semble, c'est de prendre l'œuvre comme un bloc et de considérer d'abord des grandes structures de séquences : ce n'est pas par le détail qu'il faut l'aborder, mais par le tempo général, par la dépendance des grandes séquences entre elles. C'est à ce


André Delvaux et Senne Rouffaer : tournage de « L'Homme au crâne rasé ».

niveau-là qu'on est en train de chercher. Je pense, par exemple, à « Os Fuzis » de Ruy Guerra : c'est une des œuvres les plus mûres que j'ai vues. Je serais tenté de dire que c'est le meilleur film d'Eisenstein, un film comme Eisenstein n'en a pas fait au temps du sonore. Ce qui est admirable, c'est qu'au départ on ne comprend pas l'agencement des larges séquences : il y a la vieille femme aveugle qui parle, le vieil homme qui parle à un autre, il y a la large séquence de la ferveur populaire, le respect du bœuf, et ce n'est que progressivement que les sens de ces séquences débordent les uns sur les autres. Elles sont montées, respirées, de façon à former de véritables blocs qui répondent les uns aux autres, et quand on arrive à la fin de l'œuvre, on a reçu le bloc total, sans que jamais Ruy Guerra ait exprimé d'une manière verbale quelque message que ce soit : ce message est absolument englobé. C'est un genre de recherche qui appartient vraiment au cinéma d'aujourd'hui. Or, ce qui m'intéressait dans le sujet de « L'Homme au crâne rasé », c'est précisément qu'il fallait faire une très grande confiance à l'attention du spectateur et à son intelligence, parce qu'on n'y peut jamais comprendre sur le moment même le sens d'une séquence. Le film est composé de trois très larges séquences et d'un épilogue qui lui-même est double, et la première séquence, jusqu'à la distribution des prix, n'a en soi aucun sens, de même que la seconde, l'autopsie et ce qui s'ensuit, n'a apparemment aucun rapport narratif avec la première, si ce n'est qu'on peut trouver qu'elle en est un contraste, l'horreur de la mort faisant contraste total avec l'aspiration à la beauté de Govert au début. Mais ce n'est que la troisième séquence qui va donner une clé possible de l'enchainement des deux premières, et encore ne sera-t-on certain de rien. Donc, l'épilogue lui-même va renverser la vapeur, et encore ne sera-t-on pas certain qu'on renverse la vapeur. On finit alors par disposer d'une série d'interprétations possibles et qui toutes sont aussi valables les unes que les autres.

Cahiers N'y a-t-il pas, dans la première séquence, un certain nombre d'indices qui la relient aux ensembles suivants ?

Delvaux Oui, bien sûr, mais c'est faire là une grande confiance au spectateur. Il est probable que dans les salles, très peu de gens sont sensibles à ces traces. Mais je crois que quand on regarde vraiment ce qui se passe, qu'on est attaché à saisir, à sentir, à laisser venir les effluves, ces indices peuvent se remarquer. Ils ne sont pas simplement posés là comme dans un Sherlock Holmes : il font partie de la mise en scène, ils ont leur poids dans cette mise en scène. Par exemple, à la fin de la distribution des prix proprement dite, d'abord le son a été supprimé et tous les personnages sont rigoureusement immobiles : il n'y a plus que les éléments qui vont un petit peu bouger qui vont prendre un sens et ceux-là, on va les voir puisqu'ils se trouvent opposés à une immobilité générale. Notez que là, je n'ai pas été jusqu'au bout, et je le regrette un peu. J'aurais voulu essayer de montrer toute la scène sans voix intérieure. Elle me gêne maintenant, et en la supprimant, je crois que j'arriverais au même résultat.

En principe, j'aime une forme de litote : ne jamais surcharger la réalité, et même ne jamais la prendre vraiment telle qu'elle est mais essayer d'en extraire l'essence ; il y a deux moyens de dépouiller : ou, en partant de zéro, essayer de reconstuire en utilisant uniquement les éléments que l'on aura décidé d'utiliser, ou partir du donné total de la réalité, des décors existants, avec des personnages que vous avez choisis, mais se mettre à tout gommer, à supprimer tous les éléments qui pourraient distraire l'attention, et c'est ce que j'ai fait dans le décor en supprimant systématiquement ce qui ne convenait pas. En réalité, tout le travail se fait avec les acteurs, une fois que les décors sont choisis. Vous avez le fond uni sur lequel vous pouvez alors placer une action pure, comme les grands Japonais le feraient, et à partir de là vous pouvez parfaitement travailler avec des gens qui ne sont pas des acteurs. Forcément, dans l'ensemble de ce que les gens vous apportent, il y a quelque chose qui vous convient et leur convient puisque ce sont eux qui l'ont choisi. Ainsi, on opère dans la réa-

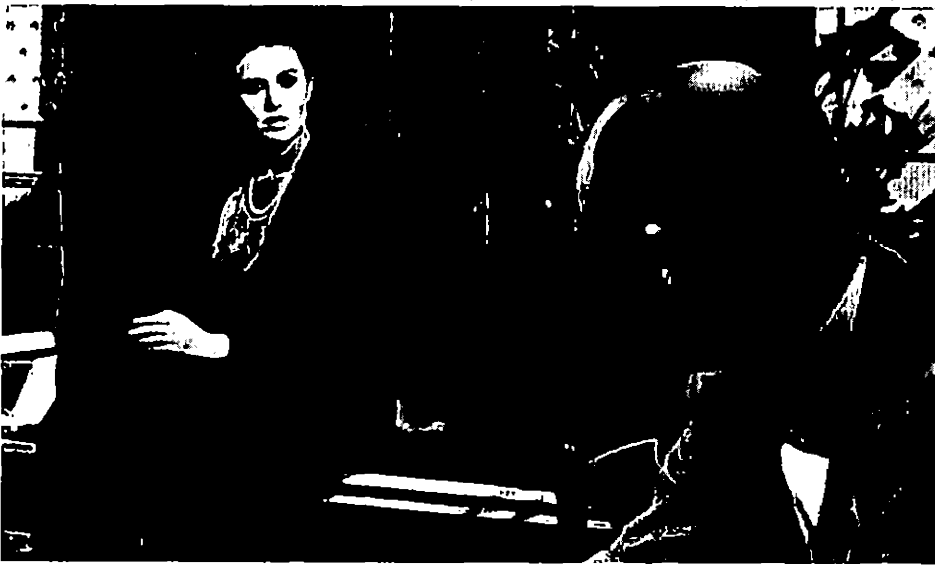
lité une série d'éliminations vers un style qui peut être extrêmement dépouillé, tout en restant dans le réel vraiment objectif. Si, à partir de là, le travail de caméra essaye de rester lui aussi objectif, et surtout si vous vous interdisez les artifices de montage, de photographie, sonores, vous avez fait table rase et il est facile de travailler.

Cahiers L'atmosphère étrange de votre film nait d'ailleurs à partir des seules données concrètes.

Delvaux Mais c'est une vieille histoire : souvenez-vous de « Caligari » et de « Nosferatu ». Quand on voit « Caligari » on s'aperçoit qu'il n'a pas de tempo : il est bourré d'éléments dits expressionnistes, rigoureusement figuratifs, appartenant au monde de la peinture, mais il n'y a pas de tempo, même dans le jeu des acteurs : il n'y a qu'une série de déplacements à travers des formes picturales. C'est la grande faiblesse de ce film. Quand on l'accompagne au piano comme je le faisais au « Séminaire », on ne parvient pas à trouver des équivalences sonores. Alors que « Nosferatu » c'est tout à fait différent : la chose admirable, c'est que Murnau, pour un film fantastique (et Dieu sait que le thème était dangereux), s'est rendu compte qu'il fallait utiliser des décors réels : quand Nosferatu apparaît pour la première fois, c'est sous l'arche d'un porche que Murnau a simplement choisi parce qu'il était là. C'est cela le fantastique, c'est de ne plus pouvoir décrocher : une fois que l'auteur nous a inclus dans cette réalité, on est obligé d'aller jusqu'au bout.

Cahiers L'une des qualités de votre film, c'est sa retenue de ton constante.

Delvaux J'aime donner au spectateur juste ce dont il a besoin et pas plus, sinon c'est faire injustice à la sensibilité des gens : dès le moment où ils peuvent sentir et comprendre, il ne faut pas faire plus. Il faut rester toujours dans l'allusion plutôt que dans l'affirmation, et à tous les niveaux. J'ai eu la chance de trouver des acteurs très intelligents, et qui, s'ils sont des acteurs professionnels, sont les meilleurs que l'on trouve chez nous. Ils ont l'habitude des pièces classiques : Miereveld a été un très remarquable Richard III, c'est un shakespearien de premier ordre, et chez nous ces acteurs ne sont pas du tout gâchés par le succès. Ils font confiance à ce qu'on leur demande, et c'est en discutant avec eux que j'ai élaboré les personnages et le texte. Je n'avais pas écrit de dialogues définitifs ; ils les ont modifiés, ils ont souvent coupé dans les textes, ils ont remplacé telle formule par telle autre parce qu'ils les sentaient mieux, et j'ai été toujours dans le sens de gommer. C'est à partir du moment où, apparemment, plus rien ne s'exprime que c'est parfait, parce qu'alors tous les autres éléments sont là. La photo, par exemple : je crois qu'il faut un homme comme Cloquet pour réussir ce genre de photo, c'est la plus difficile, elle ne se situe pas dans les contrastes entre blanc et noir, mais uniquement dans les gris où la moindre erreur est fatale sur le plan de la construction générale du film : or, de la continuité photographique totale du film dépend sa qualité. Sur le plan du son, c'est exactement la même chose, il fallait essayer de jouer totalement le jeu de la réalité, mais extrêmement filtrée et travaillée, parce que sinon, le son lui aussi allait devenir expressionniste ; or, le son traditionnel que l'on utilise, et qui est appelé son propre (dans lequel, par exemple, si un personnage parle, on n'entend plus la moto qui passe), ce son est devenu aseptique, parfaitement clair, en ce sens qu'il n'a plus qu'une intention : laisser passer le message verbal. Et plus rien d'autre hélas ! Mais, en jouant le jeu de la réalité, on parvient à éviter tout expressionnisme ; seulement, là aussi, il faut des gars comme Bonfanti, parce que les « grands » ingénieurs du son refuseraient de faire un son de ce genre. Effectivement, à tout instant, l'ingénieur du son peut être traqué par la réalité, des tas de choses peuvent se passer, qu'il ne peut absolument pas contrôler. Mais, au contraire, c'est ça qui nous aide : l'autopsie, par exemple, dont les sons ont été entièrement retravaillés, refaits, a cependant, comme base, le son réel, véritable, de la séquence. A mesure que nous travaillions, le vent s'est levé et à partir d'un certain moment, un ingénieur du son classique m'aurait dit : « On ne travaille plus. » Effectivement, à partir du moment où il y a des coups de vent, c'est un souffle permanent. Eh bien, avec Bonfanti, pas de problèmes, il n'a jamais interrompu les choses ; simplement il s'est arrangé pour qu'on puisse lier les souffles les uns aux autres ; il y a alors ce vent qui monte dans la séquence, auquel nous avons ajouté des bruits, refaits pour l'autopsie proprement dite. Mais cela, il faut que les techniciens le comprennent, qu'ils soient prêts à faire de l'expérimentation véritable, c'est-à-dire à sortir des normes traditionnelles de leur métier. C'est trop peu de dire que le son est aussi important que l'image. Dans le monde sonore, il me semble y avoir infiniment plus de choses à trouver que dans l'image. Actuellement, dans le cinéma-spectacle, on accepte des images d'une très grande liberté, mais pas encore le son travaillé d'une manière spéciale. Du moins, on ne l'écoute pas encore. Dans le cinéma traditionnel, il n'y a jamais d'utilisation des silences ; lorsqu'une scène est très longuement dialoguée, et qu'il y a des interruptions entre ces morceaux, c'est toujours comblé par quelque chose, souvent par de la musique. C'est une méthode américaine traditionnelle d'en mettre partout. On ne veut laisser aux spectateurs, à aucun moment, l'occasion de se ressaisir, de remplacer le son du film par des soupirs d'ennui ou des exclamations. Il est très difficile aujourd'hui d'utiliser le son d'une manière très concertée, c'est-à-dire en utilisant aussi bien toutes les valeurs du silence que les sons très faibles. Pour une raison technique d'abord, c'est que les salles coupent les sons faibles ou, en tout cas, tous les aigus faibles. Mais il y a cette autre raison que si l'on joue sur les sons très bas et sur les silences, on investit beaucoup moins la salle. Le spectateur est vidé à la fois par les yeux et par les oreilles, il est pris comme un lapin devant le serpent, et ici c'est exactement comme si le serpent fermait les yeux pendant un moment et que le lapin ait l'occasion de se ressaisir.


Beata Tyskiewicz et Senne Rouffaer dans « L'Homme au crâne rasé ».

A ce moment, il retrouve aussi la liberté de manifester, de faire savoir s'il est content ou non. Si on essaye honnêtement de travailler un son comme un musicien, on est livré à la bonne foi du spectateur. Il peut vous détruire des séquences entières par un ricanement, un rire, un soupir d'ennui. Dans le domaine des sons faibles et des silences, il y a pourtant les plus grandes richesses possibles, ce sont eux qui, en plus, permettent aux autres sons de se manifester avec une plus grande puissance. Il faut que les sons utiles aient été très soigneusement sélectionnés et de préférence dans la réalité. Curieusement, les critiques diront que le son est fait à la va-te-faire-foutre, qu'il n'apporte absolument rien, qu'il n'est pas soigné, qu'on n'a pas mis ses habits de dimanche. Mais prenez « Le Père Noël a les yeux bleus », par exemple, eh bien, Eustache a essayé de retrouver non seulement les voix authentiques des garçons, mais la manière dont ils utilisent leur voix dans un contexte réel ; seulement, nous sommes tellement déformés par le cinéma traditionnel que nous en sommes arrivés à trouver que la voix de grands acteurs utilisés de façon traditionnelle et notamment celle des acteurs des films italiens avec doublage italien, sont des voix qui sonnent juste, au point que lorsqu'on entend subitement des voix qui, elles, sont la réalité pure, on les trouve fausses. Je me demandais d'où provenait cette impression très vive, cette impression de grande chaleur humaine dans le film d'Eustache, vis-à-vis de ces jeunes gens ; ce n'est pas seulement grâce à la situation de l'image qu'il réussit ça, mais grâce au respect total de la manière qu'ont ces jeunes de parler. Immédiatement, ça fait penser au début de « Zéro de conduite », dans le train. Les gens qui voient maintenant le film se disent, bien sûr, c'est Vigo, bien sûr c'est un grand film anarchique, mais en attendant c'est mal joué, c'est très mal parlé ; or, ce n'est pas mal parlé du tout, c'est parlé totalement et rigoureusement juste, absolument comme on parle dans « Boudu sauvé des eaux ». Renoir a passé au papier émeri les intonations d'acteurs pour retrouver chaque fois l'homme qui dit les choses. Vigo a fait cela parce qu'il voulait donner le point de vue documentaire, qui, en fin de compte, est celui qu'Eustache donne. Ça, c'est actuellement une ligne en sourdine : très peu de gens en sont conscients, l'admettent, veulent le faire, mais c'est une ligne d'une très grande richesse.

Cahiers Comment envisagez-vous la possibilité d'un doublage français de votre film ?

Delvaux J'ai pensé, dès le début, que je ne le doublerai pas. Malheureusement, il est bien possible qu'un jour des distributeurs veuillent le doubler ou le faire doubler. Alors, je ne vois qu'une solution, c'est, dans la mesure du possible, d'intervenir pour travailler les voix et essayer d'obtenir le résultat que j'ai obtenu jusqu'à présent. Mais je n'y parviendrai pas, puisque j'ai pratiquement tout fait en direct, sauf les scènes de voiture et, bien sûr, tout le rôle de Fran qui a été parlé en polonais. Pour les scènes de la voiture, ce fut un artifice très simple : dès que les acteurs ont joué leur scène, on ferme les portières, on enlève les groupes qui font du bruit et on enregistre le même texte ; les acteurs le disent une fois plus lentement, une fois dans le tempo, une fois plus rapidement, puis au montage on reprend tous les éléments convenables et on refait une bande complète, mais qui a exactement la tonalité de ce qu'ils viennent de jouer parce qu'il ne s'est pas écoulé cinq minutes. En studio, on ne le retrouverait pas, ou très difficilement. Pour la voix de Fran, j'ai eu de la chance, je voulais qu'elle étudie avec moi le texte néerlandais, et retrouver après, au doublage, le « lipping » traditionnel. Or, par manque de temps, elle n'a pas pu le faire ; alors on a décidé qu'elle dirait le texte en polonais. Ensuite, j'ai repris la totalité des plans à la table de montage et, en passant en avant, en arrière, sur le mouvement des lèvres de Fran, j'ai récrit un texte néerlandais qui, à certains moments, s'écarte d'ailleurs totalement du sens que j'avais prévu. A ce stade, il suffisait de travailler avec une actrice qui a l'habitude du lipping et dont la voix me convenait.

Cahiers Fran est un personnage auréolé, immatériel...

Delvaux Le personnage n'est pas auréolé en soi, il l'est par l'imagination de Govert. C'est un personnage sans existence propre et là, Beata courait un risque énorme : elle ne pouvait jouer un personnage, mais seulement l'idée que quelqu'un se fait de quelqu'un d'autre. Dans la première séquence on ne la voit jamais que de loin, on ne parvient jamais à l'approcher, elle a un côté hiératique (le fait d'ailleurs que Beata ait joué aux Indes m'aidait beaucoup).

Cahiers A quoi correspond, pour vous, la séquence très frappante de la coupe de cheveux ?

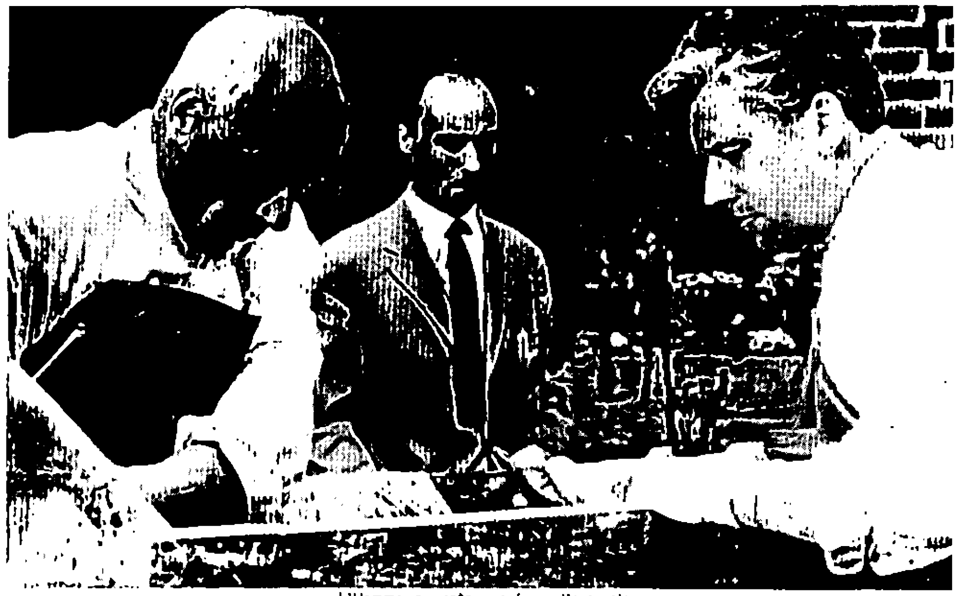
Delvaux Le personnage tel qu'il apparaît dans le livre, est obsédé par des soucis d'hygiène, par le souci aussi de se faire soigner les cheveux sans arrêt. Et il y est dit qu'il a toujours aimé être plus proche de la pluie, du vent, des éléments naturels. A partir de là je m'étais demandé comment trouver une équivalence. Je me suis aperçu alors que certains salons ultra-modernes utilisent un appareillage qui est presque de science-fiction, qui n'a rigoureusement aucun effet capillaire. Ça pouvait devenir une séquence énorme, mais l'essentiel est dans la proximité totale du son. Par exemple, ce que j'aime, dans la vie, chez le coiffeur, c'est qu'on peut s'y perdre entièrement, se relaxer : on est livré à quelqu'un d'autre, quelqu'un qui est un dieu parce qu'il peut faire de vous ce qu'il veut. On a toujours la paire de ciseaux très près de l'oreille. Le clic, clic des ciseaux est un véritable rituel, c'est la messe des coiffeurs. Ces cliquetis des ciseaux, je les ai conservés intégralement. Encore une fois, c'est Bonfanti qui, avec un plaisir machiavélique, a pris les sons les plus proches possibles, le cliquetis des ciseaux, les grattis du rasoir ; et ces sons font la séquence comme les sons font la séquence de l'autopsie.

Cahiers Les deux séquences se répondent d'ailleurs. Elles sont jumelles...

Delvaux Ce sont les deux seuls moments du film où il y a identification physique avec le personnage. C'est-à-dire qu'à la limite, je ne devrais pas montrer Govert Miereveld parce que c'est le spectateur qui subit. Pour la coupe de cheveux, on ne peut pas l'éviter, bien sûr, mais pour l'autopsie ce n'était pratiquement plus nécessaire : il suffisait de temps en temps d'en avoir un plan, pour que le spectateur se désidentifie par brefs instants, et se mette éventuellement à rire, comprenant avec soulagement que ça n'arrive pas à lui mais à Govert Miereveld. J'ai été très aidé par l'impossibilité à montrer réellement l'autopsie. Dans le roman, c'est une page sublime de vocabulaire halluciné que cette description de la pourriture des chairs. Je me suis demandé comment il était possible, sans en avoir l'air, à travers le paysage, de jouer avec le spectateur, et pour cela la préparation de l'autopsie suffit déjà. Il suffit de parler aux gens d'autopsie pour que le frisson soit déjà là. Dans la voiture, que l'assistant se mette à parler du cas et fasse le signalement

du disparu, et immédiatement le spectateur sent ses veines se rétrécir. Le cliquetis du costotome, le corps qu'on va ouvrir comme une boite, la scie électrique que Govert compare immédiatement au vibromasseur, c'est suffisant, la jonction se fait déjà. Le spectateur en a son compte, il se dit « je vais devoir y passer ». Non, on va d'abord se promener un peu, puis on va aller à l'Escaut. On n'a jamais vu l'Escaut chez nous autrement que sous des dehors colorés : c'est le beau fleuve, la Louisiane belge, alors que non, ici, c'est un fleuve gris où vont se placer des êtres dont on a peur. Pour l'autopsie proprement dite, je crois que c'est un simple documentaire sur les gestes du métier.

Cahiers Bien que symétriques, les deux séquences du coiffeur et de l'autopsie sont profondément différentes quant à la sensation provoquée...


« L'Homme au crâne rasé » : l'autopsie.

Delvaux Le premier rituel est un rituel du plaisir ; le second, un rituel de l'horreur. D'autant plus que par la suite, le médecin dira à Govert : « C'est le chemin que nous parcourrons tous, nous y arriverons tous d'une manière ou d'une autre, et ce n'est pas plus mal puisque c'est très beau à voir. »

Cahiers Dans la scène où Govert attend de voir Fran dans sa chambre d'hôtel, il y a une sorte de quiproquo total sur le temps : les trois personnages doivent aller au théâtre le soir et puis on n'en reparle plus jamais, en même temps Govert doit revoir Fran. Tout reste très ambigu...

Delvaux C'est très intéressant de chercher à rendre imprécise une durée en n'utilisant pas les moyens traditionnels : fondu-enchaîné, coupes de montage ou insertion d'une petite séquence étrangère signifiant qu'un certain temps se serait écoulé. J'ai bien veillé à ce que chaque plan s'enchaîne mécaniquement avec l'autre, de manière qu'entre les deux plans il ne puisse pas se passer une seconde. A ce moment-là, ce n'est que par la lenteur de plus en plus accentuée de ce qui se passe que j'espère faire perdre pied dans le temps. Effectivement, Govert va s'asseoir avec son café et son alcool et il s'assoupit progressivement, extrêmement lentement. Là, il y a un vrai malaise qui s'installe, et c'est un des moments où, en tant que réalisateur d'un film, on est tout nu, parce que les spectateurs peuvent nous faire les pires mauvais coups, se mettre à rire, à siffler, parce qu'il n'y a rien dans le son, rien dans l'image. Govert, donc, met énormément de temps à s'assoupir, à baisser la tête. A ce moment-là, comme au tout début du film, on entend une voix de femme, le carillon, choses rigoureusement impossibles dans le contexte filmique de ce moment-là et qui peuvent donc être interprétées comme un signe étrange...

Cahiers Tout de suite après ce réveil de Govert, quand il va trouver Fran dans sa chambre, la façon dont vous filmez leurs rapports provoque un sentiment de malaise...

Delvaux Il n'y a pas de contact possible entre Govert et Fran, pour deux raisons. Une raison psychologique d'abord, à savoir que Govert n'a de contact avec personne et on ne voit pas pourquoi il en aurait avec la femme qu'il est censé aimer. L'autre raison est que la séquence peut très bien être un fantasme. Or, c'est un moment heureux pour Govert, c'est le seul moment du film où il parle, où il dit d'une manière simple tout ce qu'il ressent. Mais tout en lui disant qu'il l'aime, il ne la regarde pas, il va se promener ailleurs. Ils vivent, ils respirent provisoirement dans le même lieu. Et, effectivement, il y a cette scène du lit qui est fort dangereuse, à cause des réactions du public, surtout des spectateurs qui n'ont pas l'once d'une approche mystique des choses, qui sont très réalistes, ou très attachés au côté matériel des choses. Quand un homme et une femme se trouvent dans une chambre, que l'un d'eux est censé avoir de l'amour pour l'autre et que, de surcroît, dans cette chambre il y a un lit, ce qui est le cas d'une chambre d'hôtel, il faut bien sûr qu'ils couchent, sans quoi le spectateur sort de son orbite traditionnelle et n'est plus sûr de son soleil. Lorsque Fran fait à Govert une invite délicate, mais invite tout de même, Govert va s'étendre de l'autre côté du lit et ils restent là comme deux gisants : alors le spectateur est frustré d'une manière telle qu'il se venge définitivement sur le metteur en scène.

Cahiers Est-ce qu'il n'y a pas là un peu de provocation de votre part ?

Delvaux Mais oui, beaucoup. Mais si on ne provoque pas le spectateur, autant faire une liste de tout ce qui pourrait lui plaire et, à ce moment-là, nous faisons le cinéma que nous ne voulons pas. Au contraire, il faut essayer de provoquer des tas de réactions. D'ailleurs, il y a un catalogue à faire de tout ce que la critique non spécialisée peut faire comme reproches à un film, et c'est là exactement tout ce qu'il faut faire pour que le film soit lui-même. « C'est que le public te reproche, dit Cocteau, cultive-le, c'est toi. » En le faisant, on a peu de chances dans le présent, mais beaucoup pour l'avenir de l'œuvre.

Cahiers Il y a, toujours dans cette séquence de l'hôtel, une rupture de ton assez étonnante : après la confession de Govert à propos de la vieille femme qui passe dans la rue déserte, on a brusquement l'impression que quelque chose a changé dans le personnage de Fran : d'une part ce qu'elle dit semble contredire tout ce qui a précédé, d'autre part son ton se fait plus dur, plus cassant...

Delvaux Mais c'est effectivement dans la seconde partie de la scène de la chambre que Fran va détruire le rêve de Govert, l'image que lui s'est fait d'elle. A partir du moment où Govert s'est couché sur le lit, il s'est passé entre eux un silence qui, dans mon esprit, est un moment parfaitement heureux de Govert. De Fran, nous ne le savons pas, parce que nous ne savons jamais d'elle que ce que nous en voyons à travers lui. Lorsqu'il commence à parler sur le lit, c'est le seul moment de tout le film où il parle de lui d'une manière personnelle, et il cite un souvenir d'enfance où la première angoisse de la mort est présente. A ce moment-là, on peut dire ceci : ou bien Fran estime n'avoir plus le droit de lui cacher sa vérité à elle, ou bien, si c'est une séquence de fantasme, c'est

Govert lui-même qui, à l'intérieur de ses fantasmes comme de sa psychologie, va détruire l'image du bonheur qu'il s'est faite. C'est lui qui provoque les allusions à l'ensemble des situations que nous avons connues, et le rappel de toutes les coïncidences, afin de se démontrer que Fran n'est pas ce qu'il a cru, afin d'arriver à la tuer. Dans un fantasme pareil l'assassinat a rigoureusement le même sens que l'acte sexuel, mais par procuration. De plus, l'accumulation des coïncidences, le révolver, la main, le livre, est vraiment trop extraordinaire pour que notre logique puisse fonctionner de cette manière. C'est encore quelque chose qui doit nous rendre très mal à l'aise. Nous avons l'impression d'être trompés par un certain côté des choses.

Cahiers Dans votre film, il semble y avoir d'une part l'histoire d'un cas psycho-pathologique, celui de Govert, et d'autre part, un grand thème, disons métaphysique, celui des rapports de l'âme et du corps, de la beauté, de l'épouvante, etc.

Delvaux Au départ, les préoccupations existent dans le roman. Daisne, lui, a une morale et une métaphysique assez particulières et qui ne sont pas courantes maintenant, très anti-existentialistes. Disons qu'il est un platonicien, pour lui le Beau et le Bon s'identifient absolument. Pour moi, c'était l'occasion d'aborder personnellement ces thèmes et je crains bien d'avoir très fortement dévié de ce que lui voulait dire. Ce qui est certain, c'est que chez nous il y a des motifs permanents et qu'à partir de ces motifs se posent des problèmes. Ainsi le rapport entre l'horreur et l'extrême beauté existe chez les peintres flamands. Ils ont toujours eu, depuis le Moyen Age, la volonté de peindre les choses de la manière la plus réaliste afin d'en faire jaillir le fantastique. Ce n'est pas la peine de citer Bosch ou Breughel, mais même maintenant cette opposition entre la beauté absolue et la laideur absolue a été illustrée d'une manière qui n'est pas du tout métaphysique, très matérielle et esthétique, par des peintres comme Magritte ou Paul Delvaux. J'ai appris certains éléments techniques, chez Magritte, parce que précisément Magritte conjugue la représentation académique en trompe-l'œil parfait de la réalité et le fantastique, dans l'utilisation de ces éléments disparates de la réalité. Je me souviens d'un portrait de jeune fille, très traditionnel : une jeune fille éclairée à la bougie mais il se fait que la flamme de la bougie est noire, et projette non pas de la lumière, mais de l'ombre. Admirable. Le portrait est parfaitement réaliste, mais c'est fantastique. Ce que Magritte fait sur le plan spatial, immédiat, on peut tenter de le faire sur le plan du déroulement temporel. Mais ça postule que le spectateur ait la patience d'attendre que le temps se soit suffisamment écoulé pour que les signes lui deviennent perceptibles. Chez Hölderlin ces problèmes sont abordés à la fois sous l'angle esthétique et métaphysique. Il y a chez lui une manière de déjouer sans arrêt notre attente. Ainsi, dans mon film, il y a une fausse fin qui rappelle ce procédé d'Hölderlin. La musique grimpe, Govert sort du plan, il a parlé de la confusion dans laquelle il se trouve et dit : « Je est un autre », on reste sur le flou de ces feuillages indistincts et là on a affaire à un des signes de langage absolu : quand la musique grimpe sur une image qui ne dit plus rien, c'est évidemment la fin. Et pourtant, non. Là encore c'est de la provocation, mais je crois être allé trop loin.

Cahiers Est-ce que vous avez vu le film de Jessua, « La vie à l'envers » ?

Delvaux Non, je ne l'ai pas vu. Avant de faire mon film il est sorti à Bruxelles et j'ai eu envie de le voir. Et puis après avoir lu ce que les revues en disaient, je me suis dit que j'allais être gêné par des tas de choses et forcément en subir l'influence.

Cahiers Et les « Fraises sauvages » de Bergman ?

Delvaux C'est un des films qui me touchent le plus, il m'a certainement influencé. En général, je suis très sensible à l'œuvre de Bergman. Je crois, comme tout le monde d'ailleurs, que c'est un très grand maître. Ce que j'aime particulièrement chez lui, c'est « Sommarlek » qui m'a toujours touché par sa simplicité et par son refus des obsessions métaphysiques trop apparentes, alors que le « Septième Sceau » m'horripile par son côté extérieur. « Les Fraises sauvages », au contraire, et la Trilogie, sont absolument maîtrisés. « Le Silence » est une très grande œuvre. J'ai beaucoup pensé pour mon film à la manière dont Bergman traite les couloirs de l'hôtel, et j'aurais bien aimé retrouver quelque chose de ça.

Cahiers Le seul moment du film où vous avez utilisé des effets de montage, est celui où Govert est dans la chambre de l'hôtel avec Fran et parle en tournant autour de la pièce.

Delvaux J'ai tourné cette séquence de la chambre entièrement du point de vue de Govert et entièrement du point de vue de Fran. Je disposais du double matériel. C'est le seul moment du film où j'ai fait cela, parce que je n'avais ni le temps ni l'argent nécessaires. En voyant le matériel de la chambre, Suzanne Baron en a discuté avec moi et nous avons convenu de travailler entièrement la séquence sur Govert, parce qu'elle était plus riche comme ça, et aussi parce que Fran, restant inaccessible, ne devait pas être vue longuement. J'ai voulu aussi tenter de retrouver le premier plan de Fran dans le dernier plan que l'on verra d'elle, et cela par une série de transformations rapides du personnage. J'avais pensé à cela en revoyant à la table de montage le début de la séquence des escaliers d'Odessa, dans le « Potemkine ». C'est un des démarrages les plus abstraits qui existent dans le cinéma, il n'y a vraiment que le titre : « Et soudain », puis des bottes, puis des fusils braqués, puis des fusils tirant, et alors la femme tombe, dont la chevelure bat dans le plan, et ce n'est pas un plan, mais 25 images appartenant à un plan infiniment plus long et qui ont été coupées les unes dans les autres afin de recréer l'impression de l'impact des balles. C'est un plan extraordinaire qu'aucune femme ne pourrait jouer, puisqu'il faudrait lui tirer des balles dans le corps. En pensant à la façon dont je voulais rendre la mort de Fran, à partir du matériel que j'avais, je me suis dit que ce serait probablement le moyen d'y arriver. Le but est différent, mais le moyen est le même.

Cahiers Que pensez-vous de « Vertigo » ?

Delvaux C'est le Hitchcock que je préfère avec « The Trouble with Harry ». Je n'aime pas les explications finales mais tout le reste est magnifique : cet homme à la recherche d'une femme, roulant à gauche, à droite, c'est le véritable vertige du film. J'ai été revoir « Vertigo » avant le tournage de mon film pour voir comment Hitchcock résolvait ce genre de problèmes.

Cahiers Comment votre film a-t-il été accueilli chez vous ?

Delvaux Depuis que je l'ai fait, c'est-à-dire septembre dernier, je n'ai jamais été aussi isolé. Avant ça, les gens me parlaient, mais maintenant on ne m'adresse plus la parole. Ici, dans la presse belge, rien. Il n'y a vraiment que les journalistes spécialisés, ceux qui ne se contentent pas d'un recensement traditionnel pour aborder les vrais problèmes, même s'ils attaquent mon film. C'est toujours intéressant. Par exemple, certains critiques ne sont pas d'accord avec le tempo extrêmement lent du film. C'est une très bonne indication pour moi, même si je ne pense pas la même chose. Tout est préférable au silence. (Propos recueillis au magnétophone par Adriano Aprà, Jean-Louis Comolli et Jean Narboni.)

Lelouch, ou la bonne conscience retrouvée

par Jean-Louis Comolli

Lelouch n'est pas notre bête noire. On ne saurait reprocher aux cinéastes sans génie d'en manquer. A défaut de génie ou de talent donc, Lelouch au moins a d'estimable sa sincérité, sa naïveté, le courage ou l'entêtement qu'il lui a fallu déployer pour continuer à œuvrer drôlement au milieu du mépris ou de l'indifférence de tous, jusqu'à ce que ce mépris se change en louanges. La vapeur est renversée maintenant, la gloire présente n'étant pas moins excessive que l'outrage passé. Si les cinq premiers films de Lelouch sont parfois moins pires que leur réputation, il s'en faut de beaucoup que le sixième vaille la sienne. « Un homme et une femme », où quelques belles idées se mordent désespérément la queue en quête d'auteur, n'a rien de bien différent des définitifs brouillons qui l'ont précédé. Rien, sinon peut-être que cette fois naïveté et sincérité se sont muées en calcul et esbrouffe, sources d'honneurs et de succès. Tant mieux pour Lelouch. Autant qu'il y ait en France un cinéaste heureux de plus. Son film est à la mode. C'est là-dessus qu'il faut s'expliquer : « Un homme et une femme » ne saurait être envisagé indépendamment de l'accueil aux allures de triomphe que lui font critiques et spectateurs : l'œuvrette passe pour chef-d'œuvre, et il y a autant de leçons (les mêmes sans doute) à tirer du film quant aux goûts et besoins d'un certain public qu'il y en a à tirer de la satisfaction de ce public quant à la valeur du film. Tout film prend plus ou moins le sens de son succès, et plus que d'autres celui-ci, qui est fait pour.

LA CONSPIRATION DU BRUIT

D'abord une précision à l'intention de ceux de nos lecteurs qui lisent aussi « Le Nouvel Observateur » : contrairement à ce que dit Michel Cournot, Lelouch n'est pas une « victime ». Du moins, il ne l'est plus. Il n'était d'ailleurs victime que de sa médiocrité : il ne le serait maintenant que du succès, si cela s'appelle encore être victime. Il n'y a pas autour de « Un homme et une femme » de conspiration, de complot, de cabale — sinon celle, tapageuse, de ses admirateurs : une bonne moitié de nos critiques ont endossé l'habit de lumière pour la célébration du taureau. Cela parvient encore à produire quelque éclat : tentative de meurtre, certes, mais par l'éloge et la flatterie, si bien que, conspiration ou pas, le but est atteint ; voilà Lelouch homme du jour, de la semaine, du mois, de l'année, proie des foules. Grand bien le changement lui fasse. Il est vrai, jusqu'à présent Lelouch n'avait rien fait pour qu'on le remarque trop.

LE PREMIER DEGRE SOUS ZERO

Maintenant même, au fil des interviews et malgré la bonne volonté évidente des interviewers le dialogue tourne souvent court : « Monsieur Lelouch, qu'avez-vous voulu faire, qu'avez-vous voulu dire dans « Un homme et une femme » ? — Vous savez, le premier degré c'est encore trop pour moi... ». Admirable formule, le type même d'aphorisme autour de quoi s'installe le silence. On ne peut pas tirer grand chose d'un homme qui proclame avec une sorte de joie et de fierté primitive : « Le premier degré c'est encore trop pour moi ». La chose est sûrement exacte d'ailleurs. N'est pas Cournot qui veut. Et il n'y a aucune honte à être bête ; ce serait même idiot de croire que la bêtise s'accompagne forcément de modestie pudique. Là où le bât blesse, c'est quand elle se veut, comme ici, profession de foi, tout un programme. A vouloir à tout prix nous persuader qu'il est bête, Lelouch l'est-il tant ?

L'AUTEUR EN CHIEN FOU

La roublardise est sans doute une forme de bêtise, mais à coup sûr la plus civilisée. Verneuil, Cloche, Joannon, tous nos primitifs se gardent de dire qu'ils sont bêtes. Non qu'ils cherchent à faire illusion, mais parce qu'ils estiment de bonne foi que ce sont les autres qui sont bêtes. Le cas Lelouch est plus complexe. Le degré zéro à quoi il prétend est plein de subtilités, sinon de subterfuges.

Rejeter la part de l'intelligence, c'est bâtir toute une théorie du cinéma. Mettre en avant la bêtise, c'est se poser comme bête de cinéma. Et voilà ce pour quoi Lelouch veut passer : une caméra humaine, un animal d'images, un œil sans cervelle, une sensibilité hypertrophiée ; sa simplicité d'esprit serait en fait le gage le plus sûr d'une communion plénère avec le monde et les êtres, et cette absence de recul, de point de vue, de principes esthétiques ou moraux ferait la place nette à l'émotion pure, à une beauté non médiatisée, brute, et qui ne se laisserait débusquer que par les soubresauts vagues et incontrôlables d'une intuition généreuse. L'idée n'est pas mauvaise, comme on voit. Dans un temps où le cinéma, comme on sait art des foules, divertissement public, spectacle visant aux tripes, est malencontreusement parasité par nombre de raseurs plus ou moins intellectuels comme Godard, Resnais ou Bresson, il est bon qu'un cinéaste vole au secours des pauvres d'esprits, commerçants et autres distributeurs qui forment l'élite des spectateurs, en leur signalant par avance à grand bruit qu'ils n'auront pas à se fatiguer, à se masturber les méninges devant son film, qu'il suffit d'avoir un cœur et des yeux pour comprendre le cinéma (ce dont cette élite était — à tort — de moins en moins persuadée). Voilà toute la pensée et tout l'art de Lelouch : d'une part réhabiliter la paresse, la facilité, faire croire que la beauté ne mérite pas d'efforts, qu'aux innocents les mains pleines, et autres slogans démagogiques ; d'autre part assurer que le cinéma est question de don divin, doit être fait par des brutes pour des brutes, que l'instinct dispense de toute qualité, tient lieu de rigueur et de morale, et qu'il n'est pas nécessaire de penser pour être ni réussir. Calcul subtil, pour l'idiot du village. Qui aboutit à une sorte de terrorisme : « Si vous n'aimez pas « Un homme et une femme », c'est parce que vous êtes ennemi de la simplicité, de la nature, de la vie. Vous êtes rongé par une pensée nuisible. Sachez redevenir innocents pour accueillir la beauté ». Je dis que proposer un cinéma débile, c'est d'abord mépriser le spectateur. Se vouloir élémentaire, c'est frustrer le spectateur de son intelligence. Viser bas, c'est rabaisser le but. D'une part.

INTRUSION DU SECOND DEGRE

Car il conviendrait, d'autre part, de s'interroger sur le bien fondé des affirmations lelouchiennes : que faire des élans qui malgré tout portent le film vers un hypothétique et refusé second degré ?

1) La référence abrupte à une phrase prononcée par Giacometti : « Si lors d'un incendie je dois choisir entre sauver un Rembrandt ou un chat, je choisis le chat, dussé-je le laisser partir ensuite. » Par quel accident cette référence à la culture choit-elle en plein milieu d'un film d'où tout collage à la Godard devrait par principe être exclu ? Maladroitement mise en situation (alors que, dans un tel cas, mieux vaut, comme Godard, jouer à fond de la rupture) et dialoguée par les deux personnages, qui feignent de s'en souvenir, elle inclinerait à penser que Lelouch s'y est cherché une justification : entre choisir de filmer une marine de Monet ou un chien vagabondant à Deauville, Lelouch choisit la vie, c'est-à-dire le chien. Le malheur est qu'il ne se prive pas pour autant de filmer tant et plus vagues, côte, plage, accumulant les références picturales.

2) L'échange de remarques entre Trintignant et Aimée sur le métier d'acteur, en trompe-l'ouïe et laborieuse improvisation. Elle qui dit (assez embarrassée d'ailleurs) : « Non, je n'aimerais pas être actrice », etc.
3) Bout de dialogue sur le cinéma, ce qu'il devrait être, pourquoi on y va, etc.
4) Comment éviter les références au cinéma, c'est-à-dire les seconds degrés, dans un film où l'on choisit comme héros une script-girl et un cascadeur, où lui meurt en jouant, où elle est montrée souvent à son métier. Lelouch ne sait pas ce qu'il veut, ou bien sa simplicité affectée n'est qu'un masque de combat. Cette vie que Lelouch préfère à l'art n'est rien d'autre qu'un prétexte à art. Vie et art sortent affadis de ce chassé-croisé hypocrite et qui se refuse pour ce qu'il est. La grande faiblesse de Lelouch vient de ce qu'il se croit ce qu'il n'est pas : un primitif du cinéma, plongé au cœur de la vie ; et de ce qu'il ne s'assume pas comme il est : un esthète irréfléchi préférant toujours une belle image à un geste juste, un zoom à un regard, un coloriage à la vérité, bref la caméra au cinéma, le truquage à la vie.

TROIS EXEMPLES D'IMPUISSANCE

Trois cas de truquage en vitesse.
1) La musique, utilisée comme vecteur de l'image et de l'émotion : une rengaine, une chanson, un air obsédant et piétinant sur des images de coucher de soleil, de chien-chien ou de couple valsant, c'est gagné, ça fait passer l'émotion, ça touche sur du vide, c'est de l'illusionnisme, de l'esbrouffe, c'est truquer parce qu'on n'est pas capable de jouer à fond le jeu du sentimentalisme (n'est pas Demy, Reichenbach ou Guy Gilles qui veut).
2) Les filtres, c'est bien beau, mais quand ils ne répondent à rien de précis, comme c'est ici le cas, ce sont des ersatz de mise en scène : on met un filtre pour masquer la vacuité du plan, pour charger d'un sens diffus ce qui n'en a pas : le filtre est un signe hétérogène à tous les autres signes du plan ou de la séquence mais qui force à les lire globalement, qui les réunit arbitrairement pour donner l'illusion de leur cohésion et de leur logique, qui les affecte d'une nécessité qu'ils n'auraient pas naturellement et qui donc est fallacieuse.
3) Le dialogue à moitié improvisé par les acteurs : le truquage réside ici dans cette demi-mesure : les acteurs (Trintignant et Anouk Aimée sont de bons et intelligents acteurs ; c'est-à-dire que quand Lelouch leur lâche la bride et leur confie le sort du dialogue, il se passe forcément quelque chose, il y a de l'invention), hésitent, bafouillent un peu. Cela se remarque et est fait pour donner l'impression de la spontanéité, du naturel, du vif. Or, ce sont des acteurs, qui ne peuvent faire autrement que de jouer leur naturel. Ce n'est pas du cinéma-vérité, pas du psychodrame. Les hésitations les moins volontaires restent affectées d'un signe de jeu, de composition, de préméditation qui les rend feintes. Ce n'est donc pas la vérité sans caution de l'improvisation qui est obtenue, mais les signes seuls de l'improvisation, les tics de la vérité (redites, reprises, etc.) : les clichés du naturel qui sont donnés pour ce naturel même. On remarquera dans ces trois cas que le truquage répond à une certaine naïveté qui se croit astucieuse, ou à une roublardise qui croit aller au plus simple : s'il y a truquage, c'est à la fois par maladresse et impuissance.

LACHETE DE L'ELLIPSE

Cette impuissance de cinéaste est compensée par un esthétisme d'opérateur (qui est l'une des clés du succès de « Un homme et une femme »), manifeste dans l'utilisation abusive que Lelouch fait de l'ellipse. Toutes les scènes qui sont (ou devraient être) les charnières dramatiques du film sont éludées : quand Trintignant et Aimée se confessent l'un à l'autre leur vie, Lelouch a recours au truc de remplacer cette confrontation nécessaire par l'image de ce que l'un et l'autre sont censés se raconter d'eux. Résultat : ce n'est plus le personnage qui se conte à l'autre, avec ce que cela implique d'émotion, de réserve, d'embarras ou de confiance, bref, avec ce que cela demande d'effort narratif et de mise en scène de la part du cinéaste, mais c'est Lelouch qui montre au spectateur ce qui s'est passé. C'est-à-dire que les séquences de souvenirs, au lieu de rapprocher entre eux les héros, ou de les rapprocher du spectateur, oblitèrent complètement leur présence et leurs drames. Ce sont des sortes de parenthèses dans la séquence dramatique qui pourtant les suscite. Si bien que quand quelque chose se passe dans ces épisodes marginaux qui doit influer sur le développement dramatique de la scène, comme par exemple la mort du mari d'Anouk Aimée, Lelouch est obligé de revenir sur le visage de Trintignant et de lui faire exprimer sa réaction : étonnement, peine. Mais ces sentiments sont alors tout théoriques et abstraits, ce sont conventions, une mimique d'acteur et rien d'autre, puisque le personnage qui doit être témoin du récit est absent de la scène pendant toute la durée de celui-ci, puisque ce qu'on voit sur l'écran ce n'est ni l'accident vu par Anouk Aimée (puisqu'elle y est filmée), ni l'accident vu à travers Anouk Aimée par Trintignant (puisqu'aucun commentaire ne vient personnaliser le souvenir), mais l'événement vu par les yeux d'une tierce personne, étrangère aux personnages, qui impose une vision de la chose qui ne peut être celle des héros, et sur laquelle donc ils ne peuvent prendre parti, sinon artificiellement et de l'extérieur, par le jeu des conventions. Ce voyeur est Lelouch, qui préfère ses propres images à ses personnages, ou plutôt pour qui les personnages ne sont qu'image, malaxable à gré, truquable, montable sans souci de vérité ou tout simplement d'efficacité narrative. Ainsi le film se détruit-il à mesure qu'il semble progresser. A la limite, il est tout entier ellipse, des images se substituant à d'autres images pour exprimer des images. La cause de cette logorrhée visuelle, de cette rage d'ellipse, est l'impuissance de l'auteur à filmer l'essentiel, l'action, le drame, sa manie de détourner l'attention sur le superflu, le parasite, l'accessoire : c'est-à-dire le joli, la photographie, les belles images, tout ce qui est fuite du cinéma. On dit que Lelouch est de la génération de l'image. Image voyeuse d'images, dévoreuse d'images.
Tout se passe, en effet, comme si le seul « plaisir de filmer » était gage du bonheur d'expression. Lelouch procède par dilatation de séquences, par accumulation de plans, par multiplication d'images dont la principale raison d'être réside dans la joie qu'elles lui ont procurée au tournage, et dans le renouvellement de cette joie à la vision du film.

D'UNE STRUCTURE CANCEREUSE

L'amoncellement obstiné de plans gratuits finit par envahir comme une herbe folle le squelette dramatique du film. L'incohérence, le désordre ne sont pas ici effets de l'art. Ils sont le signe clinique d'une impuissance pathologique à choisir, à éliminer, à vouloir, c'est-à-dire à mettre en scène. Renoir, Hawks, Rossellini, Bresson, Skolimowski, Straub, Sternberg disent que mettre en scène, c'est supprimer, écarter, ôter : viser l'essentiel. A ce compte, le cinéma de Lelouch, prolifération d'images, est la maladie du cinéma, son cancer.

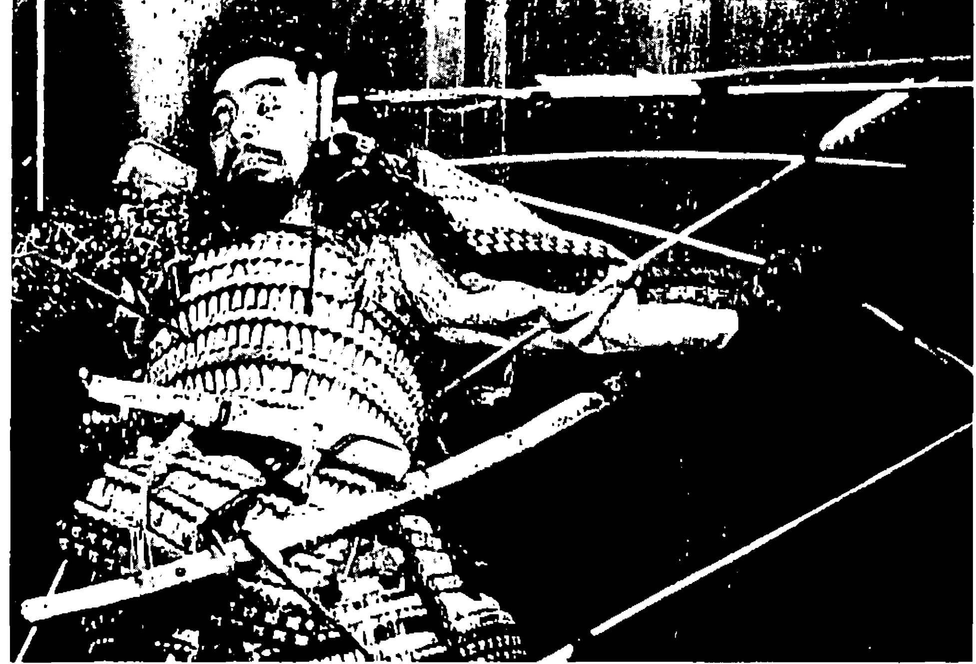
BONNE CONSCIENCE AUX CHAMPS-ELYSEES

C'est pourquoi, sans doute, il connait les faveurs de la mode. Certes, le joli a toujours été à la mode, et le gratuit. L'esbrouffe a par définition des clients. Mais je vois la raison profonde de ce succès de mode dans le fait qu' « Un homme et une femme » donne bonne conscience aux Champs-Elysées. Le cinéma à idées et questions, le cinéma moderne n'aura jamais la cote. Les films de Godard gênent, ils sont faits pour ça. Les gens y vont, mais si grand soit leur bonheur, il n'est pas sans mélange.
C'est que le style de Godard n'est pas du tout la somme de ses constituants formels. Il est son propos même : il ne s'y agit pas de mettre en question seulement le langage du cinéma, mais le monde à travers ce langage, le langage du monde par le cinéma. Ceux que sa forme irrite, c'est parce qu'elle contrarie non seulement leur habitude du cinéma, mais surtout leur petite idée du monde. Lelouch, lui, offre l'écorce sans le grain, l'enveloppe sans la lettre, l'image sans le monde. Soulagement : voilà de « l'audace » à la volée, du brisé, de l'improvisation, du délire, et le film reste compréhensible à tous, accessible à chacun. C'est qu'il n'y a rien à comprendre. C'est du libre service. Lelouch a permis aux Champs-Elysées de récupérer sans risques les tics d'expression du cinéma moderne, les oripeaux d'une modernité dont l'âme est laissée de côté.

Jean-Louis COMOLLI.

1

2



3



le cahier critique

1 ARTHUR PENN : Mickey One (Warren Beatty).

2 AKIRA KUROSAWA : Le Château de l'Araignée (Toshiro Mifune).

3 CARLOS VILARDEBO : Les Iles enchantées (Amalia Rodriguez, Pierre Clementi).

L'amour à vingt ans

ALMODOZASOK KORA (L'AGE DES ILLUSIONS) Film hongrois de Istvan SZABO. **Scénario** : Istvan Szabo. **Images** : Tamas Vamos. **Musique** : Peter Eötvös. **Interprétation** : Andras Balint (Janos), Ilona Beres (Eva), Judit Halasz (Habgal), Kati Solyom (Annie Klinger), Bela Asztalos (Laci), Tamas Eross (Matyi), Laszlo Muranyi (Gergely), Cecilia Esztzegalyos (Agi, la danseuse), Miklos Gabor (Flesch, l'ingénieur en chef). **Production** : Mafilm-Budapest. **Distribution** : C.F.D.C. **Durée** : 1 h 36 mn.

« L'Age des Illusions » est une chronique sinueuse, toute en variations et en imprévisibles raccourcis. Les méandres de l'histoire ont l'apparence du laisser-aller et donnent au film cet aspect chaotique et touffu, cette imprévision globale de l'esquisse ou du brouillon. Mais ces allures digressives nous préviennent qu'il s'agit moins de l'examen rigoureux d'un jeune couple que du sentiment d'enfoncement, d'engloutissement au sein d'un contexte professionnel précis, dans un monde changeant de visage à chaque nouvelle neige, à chaque « actualité ». Ce qui intéresse visiblement Szabo, c'est la transformation, le changement ou plutôt le glissement imperceptible qui fait d'un vivant un mort, d'une intimité une solitude, d'un groupe uni un groupe dispersé. Au début du film quelques jeunes gens se trouvent rendus à eux-mêmes. Si l'auteur isole un personnage c'est pour mieux le comparer, le rapporter aux autres. Non pas directement, mais par le biais des circonstances, des fuites et des rencontres. Et autour des êtres s'installe peu à peu une épaisseur de choses plus ou moins floues, parasitaires : l'Histoire, la Science ou quelque autre transcendance. Szabo semble établir, en ayant recours à des moyens aussi divers que l'animation, la télévision, les bandes d'actualités, une espèce de catalogue grouillant, sorte d'obstacle résistant que parcourt avec un étonnement effrayé ou ravi le regard des jeunes innocents. Ce n'est pas plus un combat qu'une initiation : ce sont les signes indéchiffrables d'un passé récent d'où personne n'est sorti intact.

L'originalité de cette chronique sur la jeunesse provient du fait que le récit ne s'articule pas sur les événements mais sur les incidents. Szabo filme chaque moment selon un parti pris différent, guidant personnages et spectateurs de surprises en surprises. Et peu à peu se dessine la coloration d'une telle mosaïque (point d'éclat perdu, de fraîcheur consumée), non pas le souvenir d'une époque ancienne et heureuse mais l'accélération irrattrapable qui mène à aujourd'hui, qui au lieu d'armer désarme.

« L'Age des Illusions » est un film d'une étonnante pureté. Car l'opacité enveloppant les personnages et les perdant dans la grisaille donne son sens à un tel univers puisqu'elle en porte la leçon. Elle révèle le caractère illusoire de l'histoire et de l'âge conté. C'est alors qu'on comprend que le réveil final n'est que partie remise. — André TECHINE.

Les guerriers d'antan

KUMONOSU JO (LE CHATEAU DE L'ARAIGNEE, ex LE TRONE DE SANG ou MACBETH) Film japonais de KUROSAWA Akira. **Scénario** : Kurosawa Akira, Oguni Hideo, Hashimoto Shinobu et Kikushima Ryuzo, d'après « Macbeth » de William Shakespeare. **Images** : Nakai Asakazu. **Musique** : Sato Masaru. **Décors** : Muraki Yoshiro. **Interprétation** : Mifune Toshiro (Washizu Taketoki, Macbeth), Yamada Ysuzu (Asaji, Lady Macbeth), Shimura Takashi (Odagura Noriyasu), Chiaki Minoru (Miki Yoshiaki), Kubo Akira (Miki Yoshiteru), Sasaki Takamaru (Tsuzuki Kuniharu), Tachikawa Yoichi (Tsuzuki Kunimaru), Naniwa Chieko (la sorcière), Kodo Kokuten, Inaba Yoshio, Shimizu Gen, Tsuchiya Yoshio, Kimura Isao, Ueda Kichijiro, Tomita Nakajiro, Onda Seijiro, Miyoshi Eiko. **Production** : Toho, 1957. **Distribution** : Studio 48. **Durée** : 1 h 50 mn.

En élaborant « Le Château de l'Araignée » (d'après Shakespeare) — de même que « L'Idiot » (d'après Dostoïevski, 1951) et « Les Bas-Fonds » (d'après Gorki, 1957) — Kurosawa avait un but précis : amener le public à la littérature et à Shakespeare. Il lui fallait donc faire une adaptation qui soit un modèle de rigueur et de fidélité à l'œuvre étrangère choisie. Il a voulu donner l'exemple. Essayant de concilier une atmosphère, un style « purement japonais » et celui de la pièce originale (« Macbeth »), il opta pour une solution par trop facile et pompeuse : le récit aurait pour cadre les guerres civiles du Moyen-Age (XIVe - XVIe siècles) et pour manière, l'art scénique traditionnel : le Nô. Mais là, Kurosawa ne donne l'exemple que de son seul talent d'adaptateur...

Il est vrai que « Le Château de l'Araignée » est manifestement très inspiré par le Nô : l'apparition d'une sorcière, une onibaba qui fait tourner son rouet, évoque directement « Kurozuka » (« Caverne Noire »), une pièce où l'on voit une vieille femme dévorant la chair humaine. Le maquillage de Yamada Isuzu, incarnant Asaji (Lady Macbeth), est livide et compose un masque impassible. Egarée par la folie, elle emprunte son geste au Nô quand elle tord ses mains pour les laver d'un sang imaginaire. Mêmes décors nus, mêmes effets sonores... Cette interprétation naïve du symbolisme du Nô serait acceptable si elle n'était faussée, déformée par un expressionnisme un peu grand-guignolesque. Une seule grimace en gros plan du farouche Mifune suffit à rompre le charme dramatique tissé par le jeu cruel de Yamada Isuzu. Et nous sommes stupéfaits, choqués de voir du sang jaillir sur ce plateau, support abstrait du Nô.

Chose plus regrettable encore, cet attachement à transcrire la beauté formelle du Nô a fini par étouffer la dynamique propre au style de Kurosawa : il faut voir Mifune-Macbeth guindé, paralysé par l'indomptable Lady Macbeth.

Quant au fond, « Le Château de l'Araignée » est une adaptation fidèle de la pièce originale : Kurosawa l'a illustrée de façon très schématique. Le sujet du film pourrait se réduire à un schéma syllogistique cher à l'humaniste moralisant qu'est le cinéaste (didactisme par ailleurs assez efficace dans des films comme « L'Ange Ivre », « La Forteresse Cachée »). Prémisse majeure : le Mal doit disparaître. Prémisse mineure : Macbeth est l'incarnation du Mal. Conclusion : Macbeth doit disparaître. Chez Shakespeare, les personnages créent leur destin, lui confèrent une autonomie dramatique. Ici, la prophétie diabolique de la sorcière est plutôt l'élément moteur, le sceau indélébile du film comme la tuberculose l'est pour « L'Ange Ivre » (1948), la syphilis pour « Un Duel Silencieux » (1949), le cancer pour « Vivre » (1952), une maladie incurable, un destin cinématographique. C'est dans ce sens que Mifune ressemble plus au Moïse de Vigny qu'au héros de Shakespeare. Si le héros de « Vivre » consacrait ses efforts au bonheur de la société, si les sept samouraï défendaient les paysans, Washizu Taketoki (Macbeth), lui, n'a aucune cause à défendre. Avec les habitants des « Bas-Fonds » (1957), il est le seul personnage de Kurosawa qui manque d'équilibre et d'harmonie


« Le Château de l'Araignée. »

intérieure. Et il n'est pas difficile de retrouver chez lui la folie et le désespoir du vieux Nakajima Kiichi, le héros des « Chroniques d'un Etre Vivant » (1955), qui devient fou après avoir désespérément lutté pour préserver l'humanité de la menace nucléaire. Le flambeau rédempteur de Kurosawa vacillait. « Le Château de l'Araignée » est un film de transition. Et après « Les Bas-Fonds », les héros du Kurosawa vont de plus en plus s'abstraire, être les chiffres d'une tautologie symbolique. Ils seront des romantiques, des personnages de légende jusqu'à retrouver un nouvel équilibre moral : Sanjuro, Barberousse sont des héros absolus, mais ils n'existent pas. Vaincu dans sa lutte avec la vie et la réalité, Kurosawa se réfugie dans le théâtre du mysticisme dogmatique...

Tourné au pied du Mont Fuji, l'endroit le plus brumeux du Japon, « Le Château de l'Araignée » est au fond un précipité chimique du brouillard : des personnages en noir et blanc sur un fond clair-obscur. La pluie (« Rashomon »), la neige (« L'Idiot »), le vent, le brouillard sont les éléments animistes du drame, son climat, sa thématique sentimentale. Après le bruit et la fureur qui ont ébranlé ce Château d'Ivoire, Kurosawa murmure un poème émouvant tel un haïku nostalgique de Basho :

« Ah ! Sous l'abondance des prairies de l'été,
« Gisent à jamais
« Les rêves inassouvis des guerriers d'antan. » — YAMADA Koichi.

L'océan des rêves

AS ILHAS ENCANTADAS (LES ILES ENCHANTEES Film portugais en agfacolor de Carlos VILARDEBO. **Scénario :** Carlos Vilardebo, Jane Vilardebo, Raymond Bellour, d'après le livre de Herman Melville. **Images :** Jean Rabier. **Musique :** Jean-Sébastien Bach. **Costumes :** Jacques Schmidt. **Interprétation :** Amalia Rodrigues (Hunila), Pierre Vaneck (Oliveiro), Pierre Clementi (Pierre), et le concours de la marine nationale portugaise. **Production :** Antonio Da Cunha Telles (Lisbonne) - Les Films Number One (Paris), 1966. **Distribution :** S.E.T.E.C. **Durée :** 1 h 20 mn.

« Les Iles enchantées » sont peut-être un rêve de marin. Le film en tout cas baigne dans une image merveilleuse comme un songe perdu qui puise sa substance dans la mémoire aristocratique des premiers éléments. « L'inconscient maritime est un inconscient parlé, un inconscient qui se disperse dans les récits d'aventures, un inconscient qui ne dort pas. Il perd donc tout de suite ses forces oniriques. Il est moins profond que cet inconscient qui songe autour d'expériences communes et qui continue dans les rêves de la nuit les interminables rêveries du jour. La mythologie de la mer touche rarement aux origines de la fabulation. » Voilà certainement exprimée une limite inférieure de la réflexion bachelardienne sur l'imagination de la matière. On sait que Gaston Bachelard est profondément ce que Melville eût appelé un terrien. Bachelard pense toujours aux poètes de la terre, à l'eau de la terre, à l'eau douce qu'il nomme « la véritable eau mythique ». Rêver de la mer est pour lui un scandale impardonnable car le sel est une perversion : « Le sel entrave une rêverie, la rêverie de la douceur, une des rêveries les plus matérielles et les plus naturelles qui soient. » « La rêverie gardera toujours un privilège à l'eau douce, à l'eau qui rafraîchit, à l'eau qui désaltère. » Il oubliait Melville. C'est peut-être là une omission volontaire, elle est cependant malhonnête : comment concilier l'idée de la suprématie de l'eau douce avec les rêves d'Achab ? Quel paradoxe significatif trouve-t-on dans la lecture de l'esthétique élémentaire du philosophe : l'auteur de « Moby Dick » est mentionné dans « La terre et les rêveries de la volonté » et dans « La terre et les rêveries du repos » ; son nom est tu dans « L'eau et les rêves ». C'est que l'œuvre de Melville offre un démenti exact à la critique de l'eau salée : à la fois onirique, mythique et fabuleuse, elle montre bien que Melville est un rêveur de la mer, ce que Vilardebo, en y ajoutant son propre rêve, a bien senti et traduit, contre Bachelard, dans son premier long métrage.

La rêverie de Vilardebo est triple : c'est d'abord un rêve sur Melville, ensuite sur la mer, enfin sur la terre ambiguë de l'île. Son film est résolument et courageusement en dehors, il surgit d'une poésie diurne au-delà de laquelle le silence, l'unique silence des objets forme un point d'orgue vers l'horizon où les éléments se fondent dans le gris absolu de l'interrogation. « Les Iles enchantées » sont un rêve sur Melville : au lieu de prendre un roman et de l'adapter, Vilardebo rencontre un auteur, il adopte Melville, quitte à transformer ses histoires, c'est-à-dire à les penser à travers la forme, à en changer la forme, ici par le cinéma. La poésie cosmique de Melville est portée à l'image et par l'image qui reflète une sensation, une série sensible. Vilardebo arrive à créer une sorte d'irréalité belle et menaçante pourtant parce qu'il ne cherche pas à créer l'illusion de la réalité mais la réalité de l'illusion.

« La mer donne des contes avant de donner des rêves » affirme Bachelard. Ici c'est le contraire. Le rêve précède le conte, il est de l'ordre de l'hallucination, on peut avoir le sentiment que rien de tout cela n'est vrai car on doit imaginer au-delà de l'image. Vilardebo laisse une marge : l'image n'est pas, comme dans les films réalistes, un arrêt, une limite ou une contrainte, elle est un appel à la rêverie, à la vague pensée. Parce qu'il a refusé de situer son film au niveau d'un récit d'aventures comme « Moby Dick » ou d'un conte même aussi beau que « High Wind in Jamaica », Vilardebo présente un film poétique, un poème rythmé où l'unité filmique du plan remplace le vers. Cette réussite répond à une conception originale du temps et de l'espace.

Le film n'est pas un récit, c'est plutôt une chronique composée à partir de récits qui s'emboitent les uns dans les autres en constituant une série spatio-temporelle. Les personnages sont situés épisodiquement dans le paysage à l'état brut, ce que Melville appelle dans « Billy Budd » : « l'océan, image de la nature première inviolée », et au côté des tortues géantes, vestiges de cette merveilleuse période où le temps n'existait pas, car, selon Melville encore, « le temps commença avec l'homme ». C'est un film en outre où l'espace prend sa véritable dimension d'inquiétude : le paysage est un pays sans cesse nouveau sur lequel l'œil revient comme la mer sur le rivage. Le poème prend son sens quand l'histoire n'est plus qu'un infini incompréhensible, voire


« Les Iles enchantées. »

inutile : on se trouve alors devant le poème primitif, anhistorique.

Ainsi le film ne se limite pas, ne trouve pas de limite à la rêverie. Ne s'appuyant pas uniquement sur des récits d'aventures comme le voudrait Bachelard, refusant même le principe d'un récit unique, il transpose le temps et l'espace pour mieux permettre le rêve. Il fallait risquer et réussir ce temps poétique, cette temporalité sensible. Si la mise en scène devient ici mise en image, c'est peut-être pour atteindre une imagerie qui ne soit pas illustration simple dans une belle reliure. Les enchevêtrements du récit n'empêchent pas l'imagination : ils ne font que la troubler et la provoquer. C'est la mer, rebelle à la fixité, qui permet cette rêverie ; la mer, cette infinie variation

de la forme et de la couleur, échappe à l'immobilité des îles. Ainsi, puisant sans cesse sa force dans la contemplation et l'angoisse, le film va à la terre, revient à la mer en passant sur le bateau. Il s'exalte d'images, mais il arrive un instant qui contient un dangereux vertige. C'est alors qu'on peut parler d'une hésitation, donc d'un déchirement.

Le film se caractérise, en effet, par un balancement entre une poétique de la mer et une poétique de la terre. C'est pourquoi il s'attache à montrer le littoral qui joint poétiquement ces deux mondes. C'est sur le rivage que l'image de la terre et celle de la mer s'embrassent dans une effusion terrible. La caméra nous montre la mer seule, la vague, la terre seule, le rocher : le rivage sera bien le lieu élu pour le drame. Après avoir longtemps pensé à Melville, on doit comprendre l'angoisse du marin, son insistance à regarder l'île, cette fausse terre, et son rivage, et à attendre quelque événement qui sorte l'imagination de sa méditation arbitraire. Dès le début du film on sait qu'un drame ou une tragédie vont éclater. C'est sur le rivage qu'ont lieu, tour à tour, le suicide du marin, le duel d'honneur, le débarquement d'Hunila (Hunilla chez Melville), l'abandon des chiens qui peupleront les nuits insulaires de leurs aboiements dérisoires. Autant de drames qui privilégient le rivage, et le bateau immobilisé par l'absence de vent semble se mesurer à cette ligne impondérable où l'eau fait place à la terre. Quand les marins, quand Melville et quand Vilardebo se sont longtemps perdus dans la fascination des îles enchantées, alors le mystère mérite de prendre la forme vivante d'une femme muette sous les traits d'Amalia Rodriguez. Hunila réunit en elle toute l'inquiétude de l'archipel, de ces îles nommées assurément par dérision « enchantées ». Elle est la tragédie et la fabulation à la fois, et apparait comme l'incarnation de toutes les attentes : Hunila est la première femme, la femme essentielle qui est à la mesure de l'océan et qui peut lui répondre. La caméra, jusqu'ici descriptive, décrivait des arcs de cercle, elle peut maintenant venir se fixer sur le visage de cette femme unique. A cette admirable création de Melville, Vilardebo a très habilement ajouté un ange sous l'apparence de Pierre Clementi. Cet ange est une tentation : il apparait entouré de lumière dans la blancheur de son innocence, comme un rêve de plus. Il est venu de l'eau mais il semble tombé du ciel quand on le voit pour la première fois sur les rochers de la terre. Ange comme Billy Budd « le beau marin », Pierre n'aurait pas dû parler car, dit Melville dans « Moby Dick » : « En ce monde j'ai rarement connu un être profond qui ait quelque chose à dire. » En fait, les anges parlent peu et Pierre parle trop, semble-t-il, car sa parole est affectée et théâtrale : il faut y voir une volonté de faire décoller encore le spectateur. C'est un piège : Pierre est un sentiment.

Devant Hunila, Pierre est troublé et son trouble est aussi le nôtre. Est-il illusion ? hallucination ? Là encore on se trouve baigné dans le rêve, porté par l'imagination. Et la beauté de la rencontre Pierre-Hunila vient de l'impossibilité dans laquelle ils se trouvent de se comprendre par les mots. On pense à ce langage perdu, à ces paroles que la mer entend sans les comprendre et qui renforcent le silence.

Auteur de documentaires appréciés, Vilardebo n'avait jamais atteint jusqu'ici cet art du document allié au souvenir et à une certaine nostalgie délicate du temps. Ici les cordages, les palans, la roche, les marins, les îles et leurs fantômes, existent grâce à la mobilité essentielle de l'eau qui les entoure et les justifie en leur donnant valeur de réalité magique et mythique à la fois. Il semble que Vilardebo se soit découvert lui-même dans le long métrage et qu'il ait mis ici tout ce qu'il avait acquis précédemment mais qui restait malgré tout à utiliser. Ce film révèle un cinéaste chez qui l'artisan rivalise avec le poète. On pense à ces artistes du XIXe siècle, et l'on situerait volontiers Vilardebo dans une ligne prenant naissance au Parnasse. On songe à ces vers oubliés qu'écrivait Théophile Gautier dans « Emaux et Camées » :

« Les dieux eux-mêmes meurent ;
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.
Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant. »

Paul-Louis MARTIN.

Le clan

MICKEY ONE (MICKEY ONE) Film américain de Arthur PENN. **Scénario :** A.M. Surgal. **Images :** Ghislain Cloquet. **Musique :** Eddie Sauter. **Décors :** George Jenkins. **Costumes :** Domingo Rodriguez. **Montage :** Aram Avakian. **Distribution :** Warren Beatty (Mickey One), Hurd Hatfield (Castle), Alexandra Stewart (Jenny), Teddy Hart (Berson), Jeff Corey (Fryer), Kamatari Fujiwara (L'artiste), Franchot Tone (Ruby). **Producteurs :** Arthur Penn - Harrison Starr. **Production :** Columbia, 1965. **Distribution :** Columbia. **Durée :** 1 h 32 mn.

Tout un chacun s'est entendu, de ce côté-ci de l'Atlantique, pour bouder « Mickey One », l'avant-dernier film d'Arthur Penn. Tout un chacun et d'abord le public, ce qui n'est pas sans gravité. Que demande-t-on au cinéma américain ? Action, couleurs, filles... quatre-vingt dix minutes de spectacle sans importance ? Ce sont sans doute ces critères que les exégètes appelèrent à la rescousse. Bien décidés, ils refusèrent à Penn ce qu'on avait souvent accordé à d'autres dont le seul mérite fut, parfois, de manier la caméra sur notre vieux continent. Fort curieusement, l'Américain lui-même a fini par se conformer à cette image que lui renvoie l'Europe, se cantonnant volontairement dans un genre direct, laissant aux Français et Italiens les subtilités de l'ambiguïté et de l'hermétisme.

Plus qu'une histoire, « Mickey One » est en fait une parabole, dans le sens où « Alphaville » est également une parabole.

Warren Beatty, jeune comédien à succès, mène une existence dorée jusqu'au jour où, se réveillant d'une insouciance quasi hypnotique, il a conscience d'avoir commis une faute extrêmement grave mais dont il ignore tout. Il renonce à son univers de playboy — Donna Michelle, cabriolets GT, etc. — et, sans que cela soit clairement explicité, il comprend qu'une seule solution subsiste pour lui, disparaître, fuir.

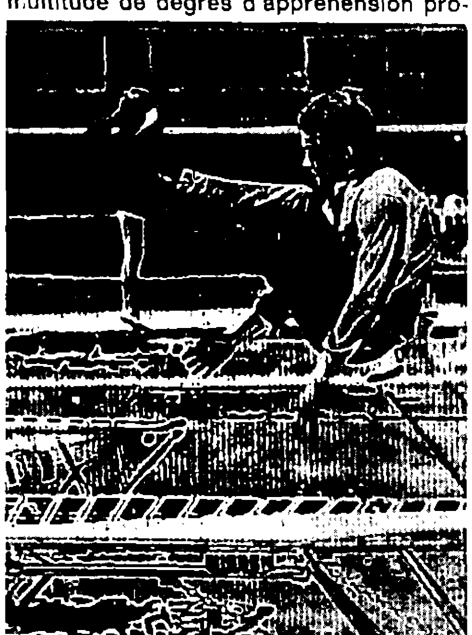
Il quitte la ville, poursuivi (ou bien le croit-il seulement ?) par la maffia du show-business. Il sait qu'il doit rembourser une dette, mais de quelle dette s'agit-il et à qui la rembourser ? Il finit par perdre réellement son identité, il devient un pion sur l'échiquier, un numéro — Mickey One — un gibier désincarné ignorant tout de son chasseur et de lui-même, un héros de Van Vogt n'ayant pas encore pris la mesure de ses possibilités. D'une peu probable rencontre naîtra l'amour (Alexandra Stewart) qui lui permettra de reconquérir son libre-arbitre.

De cette histoire qui se veut pleine de bruit et de fureur, quelques aspects seulement nous sont dévoilés sous formes d'indices. Personnages, motivations, contexte, tout demeure imprécis et flou. Certains événements peuvent s'être produits et ne pas s'être produits. Une histoire compliquée, dirait Godard, une histoire où les contraires ne s'excluent plus, renvoyant Aristote aux calendes grecques.

Les pistes sont multipliées et Penn n'indique jamais avec précision laquelle suivre. Peut-être cette fuite n'est-elle que la conséquence d'une névrose, d'une paranoïa, ou les derniers symptômes d'une intoxication au LSD, peut-être Mickey One est-il un aliéné ayant mal supporté une électro narcose, un K. dont le château serait devenu ce garage vertigineusement circulaire qui s'élève à Chicago, ou ce cimetière de voitures par trop symbolique.

Kafka est évidemment le premier exemple qui se présente à l'esprit. Cependant et comme dans le cas du « Procès » de Welles, le héros kafkaïen est devenu bagarreur. Si Mickey One chassé du Château tente de réintégrer l'Organisation, il n'en est pas pour autant un « perdeur ». Le père terrible est mort et la malédiction de Iaveh ne préoccupe plus guère ce Mickey-là. Si la menace qui pèse sur le film demeure

occulte, c'est que Penn décrit, sous le manteau, de très réels dangers. Il s'est lui-même expliqué à ce sujet (Cahiers nº 171, Venise). L'ambition avouée du film est double : décrire un problème spécifiquement américain, celui de « la vie vécue avec précaution », dont les résonances politiques sont évidentes (le maccarthysme), et décrire une parabole sur la peur atomique.
Dans l'un comme dans l'autre cas, force nous est de constater une semi-réussite. Le film est trop évidemment « arty » pour être pleinement signifiant. Mais comment ne pas s'être aperçu dès « Le Gaucher » que Penn était un cinéaste résolument baroque, un esthète à la mesure même de son homonyme Irving. Penn passe, aux U.S.A., pour le plus Européen des jeunes réalisateurs. C'est dire qu'il use et abuse de l'ambiguïté. Après ses mises en scène théâtrale où cet aspect de sa personnalité se trouvait nécessairement bridé, il était inévitable que « Mickey One » marque une recrudescence emphatique de cette facette, la plus européenne de son talent. Son admiration pour Fellini est évidente, et ce qu'il admire le plus chez l'auteur de « La Strada » et de « 8 1/2 » c'est la multitude de degrés d'appréhension proposée par l'œuvre. Les références ne manquent pas, tels ce premier plan percutant où Warren Beatty au sauna, cigare au bec, fait glisser au long de son bras un chapeau melon avec toute l'aisance d'un illusionniste ou, plus tard, cette machine inutile et s'autodétruisant, répondant virtuellement à la fusée de « 8 1/2 » qui ne servira jamais à rien. Et puisque Penn, comme Fellini, met au compte des richesses le décryptage possible du film à de nombreux niveaux, il est autorisé de proposer une solution qui explique à merveille les obscurités du récit : « Mickey One » est en fait le portrait à peine voilé d'un très célèbre personnage du show-biz américain. Poursuivi comme lui par la pègre de la profession puis acceptant de s'intégrer, cet homme existe réellement et son nom est connu de tous. Si vous avez vu « Mickey One », vous comprendrez pourquoi je ne révèle pas le nom de ce modèle. — Michel CAEN.


Warren Beatty dans « Mickey One ».

L'Histoire aux deux visages

IT BEGAN ON THE VISTULA (POLNISCHE PASSION, MOURIR POUR VARSOVIE, ex-PASSION POLONAISE) Film anglais de montage de Janusz PIEKALKIEWICZ. **Musique :** Oscar Sala. **Production :** 1963. **Distribution :** S. E. T. E. C. **Durée :** 1 h 30 mn.

Janusz Piekalkiewicz est résistant, insurgé de Varsovie, pris, mis en camp. Il est élève de l'Ecole de Lodz, auteur de courts métrages (« Zakopane »), technicien. Il est résistant, quitte la Pologne à Poznan, arrive à Budapest (mais la ville vient de tomber), rejoint un maquis (qui tombe aussi), fuit en Autriche, puis en France où il travaille comme ouvrier bâtisseur avant de devenir en Angleterre et en Allemagne (grâce à des financements anglais et polonais), artisan filmeur — auteur, fabricant, maître entier de son produit. Sa matière : l'Histoire, à lui qui, têtu, n'oublie pas et veut dire. Il cherche des documents à travers toute l'Europe. En Hollande, il dessine, compose, fait imprimer l'affiche de son film (alors intitulé « Tout commença sur la Vistule ») et le livre de son film (« The Passion of Poland » — Ostrovia Books LTD, Londres). Le film est montré sous le titre « Passion polonaise » à Berlin 64 (« Cahiers » 158), amputé de la fin qui déplaît aux Allemands. Il sort aujourd'hui sous le titre « Mourir pour Varsovie », grâce au courage de la « Pagode », malgré le Jean-Jacques Gauthier de la critique ciné, Michel Cournot, qui menace Mme Decaris, si elle sort le film, de boycotter sa salle et la vider pour dix ans.
Voilà donc un film qui vient de partout, c'est-à-dire de nulle part, ce qui prouve à l'Ubu qu'il est bien Polonais. Le fait qu'on ait dû le baptiser « apatride » est révélateur par ailleurs de l'esprit de notre temps où l'on a retourné comme un gant le vieil adage suivant lequel la vérité n'a pas de patrie.
Ce film, qu'est-il ? Fait de plans jamais vus, organisés comme on n'a jamais vu, il est document, témoignage, essai, pamphlet, en même temps qu'ode, poème épique, chanson de geste. Il est monument, taillé dans le vif du ciné-vérité de l'Histoire, érigé à la mémoire de combats oubliés, de l'esprit oublié de la liberté, enfoui dessous la conscience aliénée des peuples. C'est l'Histoire écrite et récrite, directement sur pellicule, un peu comme « La Bataille de France » qui, à égalité d'élaboration formelle, avait la distance en plus, mais la chaleur en moins.
Le film est lié à la musique d'Oscar Sala, de Cologne, celui qui donna forme sonore à la menace des « Oiseaux » (qui en polonais se disent plus hitchcockiennement « Ptaki »). Concrète, comme le film, et recouvrant les domaines contigus du bruissement, de la vibration et du chant, elle est, avec lui, mise en rythme des forces pro ou antagonistes qui toujours menacèrent la Pologne et dont le film décrit la dernière incarnation : les deux bandes rivales, Staline, Hitler, se partageant le pays puis s'entredéchirant sur son sol, là même d'accord au moins dans la haine qu'ils lui vouent. Les résistances furent acharnées, sublimes. On vit les plus habiles cavaliers affronter les plus gros tanks, on vit le plus gros canon du monde, auquel répondaient les plus habiles catapultes.
Les images, la musique et l'Histoire organisent leurs masses. Les mouvements et les stations. Les coups bas et les aigus. Les accumulations. Janusz aime bien jouer des accumulations, mettre en valeur le gros objet (canon, crochet, etc.), ou le tas de petits (douilles, cadavres, etc.) sur le ton document technique, avec aussi ces barbelés cycliques (signes de notre temps) qui vous poursuivent avec une périodicité keatonienne à la « Seven Chances », qui parfois vire au gag. Autre ponctuation : les chants. Les Polonais chantent le ballet des avions, les Russes le défilé des ruines, et Marlène, chœur des nations à elle toute seule, chante son « Dites-moi où sont les fleurs » (ou Blumen, ou Flowers, suivant les versions), sur une suite d'images qui s'ouvre par les tanks libérateurs, fleuris, mais que les Polonais ne verront jamais arriver, pas plus qu'ils ne verront ce film. Ce passage fabuleux, qui condense en quelques minutes l'indicible, est une des plus belles strophes du film, qui ne fait que déboucher plus ouvertement ici sur la poésie, qu'il atteint de toute façon toujours, par hasards ou préméditations, sécheresses ou figures de style. Mais à ces figures l'auteur ne se livre que s'il peut les tourner en gags dramatiques ou comiques : celui du canon et du phonographe, ou celui de la cire brûlante sur un pacte lourd de bombes (le trucage de l'arbre contemporain qui vient sur la fusillade dont on ne voit que les préparatifs, est différent : les Allemands refusèrent cette seconde moitié du plan à l'auteur, qui en garda la place en la meublant de feuilles).
Par ailleurs, toute une partie du film est faite de la juxtaposition d'éléments jumeaux. L'auteur joue ici du fait que la plupart des gens, ou bien n'ont connaissance que d'un seul des éléments du couple, ou ont été conditionnés de façon à ne pouvoir appréhender leur similitude. Le mécanisme est un peu le même que dans « Brigitte et Brigitte » : dans un monde où valeurs et perspec-

tives sont faussées, leur rétablissement produit le même choc dramatique ou comique que produirait, dans un monde équilibré, leur perversion systématique. Ainsi un mur coupeur est relié à un autre mur coupeur (de ville en deux), un NKVD à une Gestapo (leur centre commun : Zakopane), une prison de Lwow à une prison de Lublin (tous leurs hôtes furent exécutés, ceux du camp 2 par le camp 1, ceux du camp 1 par le camp 2), une statue à une autre statue qui meurt aussi (Staline déboulonné, en Ukraine, puis à Budapest), et il n'est pas jusqu'à ce mot de « Budapest » qui ne soit souterrainement relié à tel autre « Budapest » antérieur.

Reliant ainsi tous ses éléments, des grands aux petits, des proches aux éloignés, des plus aux moins visibles, imbriquant leurs résonances ou assonances affectives ou formelles, l'auteur tisse les trames superposées, des latentes aux patentes, qui, comme le levain la pâte, travailleront en profondeur le film et le spectateur et instilleront en lui, du plus au moins conscient des niveaux de perception, le sens total de l'Histoire. L'auteur, par là, dans un ton parfois borgésien, et sur un sujet plutôt mizoguchien (disons « O Haru » — et c'est aussi à Mizoguchi que fait penser l'histoire, également atroce, de l'Irlande ou de la Bretagne) œuvre à la manière d'Hitchcock, et aussi de Bresson, outre que le recoupement avec « Balthazar » est flagrant puisque Janusz décrit lui aussi les crimes de l'humanité à travers un personnage central qui en est victime ou témoin, la Pologne ici tenant lieu de l'âne.

Mais les réactions au film sont souvent négatives. Cela vient d'une part de ce que les Polonais sont souvent considérés comme une race inférieure (notamment par les Russes et les Allemands, et un peu comme le furent les Irlandais par les Anglais), d'autre part à ce que les crimes décrits, datés, situés, retournent bien des couteaux dans bien des plaies, aujourd'hui que l'Histoire officielle et obligatoire, influencée par l'idéologie dominante, veut que la dernière guerre ait été un combat entre les forces du bien (et ses héros) et celles du mal (et ses criminels).

En somme, ce qu'on reproche à notre Janusz, c'est d'être bifrons, de montrer la double face de chacune des deux parties. Mais, je vous le demande : faisons ici un petit effort d'imagination. Imaginons que n'ait pas été signé, en septembre 44, le pacte américano-germanique d'alliance anticommuniste, qui permit à Hitler de se rétablir et d'exercer jusqu'en 53 son despotisme sénile (sans oublier le maintien qui s'ensuivit de séides comme Franco : il faut lire le livre déchirant de Juan Hermanos, « La Fin de l'espoir », Julliard, collection T.M. — où s'exprime, proche de celle des Polonais, toute l'amertume des Espagnols apprenant qu'ils ne seront jamais libérés). Et tant que nous y sommes, faisons aussi l'effort de nous demander si ce ne fut pas une erreur (un crime ?) que cette alliance avec les nazis (avec tout ce qui en découla, de la dévastation de la Russie à sa « décommunisation » et aux procès de ses dirigeants dits « criminels de guerre » jusqu'aux procès actuels qui ne sont plus que l'exercice rituel de séniles rancœurs — ou veut-on nous faire croire que les communistes étaient le diable ?). Il est vrai que les alliés convinrent de leur erreur lorsqu'ils se virent obligés, de guerre froide en guerres chaudes, de contenir leur ex-compagnon de route dans les limites des pays de l'Est, mais on sait au prix de quelles concessions, dont les Polonais, évidemment, firent, entre autres, les frais, inclus dans la zone nazie et coupés du monde libre. Alors, peut-être aujourd'hui pourrait-on écouter la voix de ce Polonais qui dut fuir son pays, au lieu de le condamner comme anti-nazi, voire néo-communiste (la pire des accusations, aujourd'hui que ce ne sont plus là des opinions « valables »), sous prétexte qu'il dénonce aussi les crimes nazis.

Car ce qu'on aurait voulu, c'est qu'il ne montrât que les crimes communistes (qu'il n'ignore d'ailleurs pas : il mentionne honnêtement les déportations, Katyn, et autres fosses d'Ukraine, et s'il en tait certains, c'est qu'ils n'étaient pas de son sujet) et qu'il tût ceux des nazis, aujourd'hui respectables, et en passe de conquérir idéologiquement le monde (leur théorie de la lutte des races n'est-elle pas le fer de lance de toutes les subversions actuelles ? Et chez nous : ne sont-ils pas à l'origine de la proscription de « La Guerre est finie » à Cannes ? Et n'était-il pas crypto-nazi ce ministre de l'Information qui, sous le même prétexte d'antifranquisme, interdit le « Paris nous appartient » de Rivette ? Va-t-on aussi interdire « Métropolis » comme c'est le cas dans les pays de l'Est? (« Cahiers » 171, p. 13), ce qu'on aurait voulu, c'est qu'il tût ces victimes de leur barbarie : les 4 200 000 juifs (chiffre de la Commission Interalliée d'Enquête), sans oublier tous les aryens « irrécupérables » (dont, évidemment, pas mal de Polonais), tous exterminés dans des camps aujourd'hui oubliés, alors que les camps sibériens, embaumés, restaurés, sont devenus des monuments livrés aux hordes des touristes. Ce qu'on aurait voulu, c'est qu'il se gardât de rappeler aux nazis leur collusion avec les communistes lors du pacte germano-soviétique de 39 (dont, évidemment, les Polonais firent les frais), c'est qu'il ignorât ces révoltes de Poznan, Berlin et Budapest qui éclatèrent lorsqu'on se rendit compte que la déhitlérisation n'était que feintise (on s'en rend toujours compte : voir la condamnation pour déviationnisme de Siniamke et Danielmann, auteurs de « Quille 967 » - Ed. de Minuit, fable aux allures de science-fiction sur le thème : si le Reich doit durer mille ans, ça nous fait encore 967 à tirer !), bref, ce qu'on n'admet pas, c'est qu'il parle avec équanimité des crimes des uns et des autres, mis dans le même sac, jugés, comme on doit juger (qu'ils s'allient ou se déchirent) les loups entre eux.

Alors, et pour poursuivre notre effort, imaginons (sur le modèle de cette émission de T.V. : que fût-il advenu si Hitler avait perdu la guerre ? (« Cahiers » 165, p. 62), ou celui de « It Happened Here », qui supposait Londres occupé par l'armée rouge), imaginons que Russes et Anglo-saxons soient restés d'accord pour écraser le nazisme. Inutile de détailler tout le jeu d'inversions à quoi on pourrait se livrer (depuis la bombe A jetée, non plus sur Moscou mais sur l'Allemagne ou le Japon, jusqu'à la domination par l'U.R.S.S. des pays de l'Est, à la suite de quelque pacte dont, évidemment, la Pologne aurait fait les frais), venons-en à la seule chose qui resterait, exactement et à un plan près, la même : « Mourir pour Varsovie », de Janusz Piekalkiewicz, lequel se verrait pareillement condamné, sauf que ce serait pour anti-communisme, voire néonazisme.

« Mourir pour Varsovie » ne pouvait pas changer, car l'esprit de liberté ne peut pas changer, il est aujourd'hui en Pologne, là où il fut toujours vivace. Mais laissera-t-on longtemps Varsovie survivre ? — Michel DELAHAYE.

Tu n'as rien vu sur la Vistule

D'abord (et pour lever la plus grave équivoque) « Passion polonaise » n'est pas une « Bataille de Pologne » et le Janusz cher à Delahaye n'est pas l'Aurel qui nous est cher. Autant celui-ci, partisan, certes, mais du parti de l'intelligence, tâchait, en éclairant la grande Histoire d'un jour autre, bizarre, maniaque et partiel, tâchait donc d'intriguer, de désorienter, de faire se lever un doute fécondant dans les esprits en même temps que de lever quelques œillères, autant celui-là, partisan également, mais du parti (ou plutôt de l'Eglise) des apôtres, cherche à convaincre, assène, se démène comme un beau diable pour prouver sans preuves, veut persuader et croit démontrer.

Or, l'Histoire (heureusement ou pas) est une — même s'il est loisible de la prendre par les deux bouts. Aurel ne récrivait pas l'Histoire (pas si naïf) : il la donnait à revivre (artiste). Notre Polonais de choc ambitionne de rayer des tablettes ce qui ne lui convient pas (qu'avant le pacte — ce fameux pacte, cheval de Troie —, par exemple, Staline avait fait quelques ouvertures à l'Angleterre — repoussées), et s'ingénie en revanche à grossir comme probants et fondamentaux des faits insignifiants ou de peu de portée (comme ces Russes — vieilles femmes catholiques, d'ailleurs — bénissant les soldats allemands).

C'est-à-dire que le point de vue de Piekalkiewicz n'est pas celui d'un « Janus Bifrons », plutôt celui d'une concierge (la Pologne tenant lieu de paillasson où l'Europe essuie ses pieds). Son Histoire est faite de ragots, de médisances. Il voit par exemple M. Ribbentropp rendre plusieurs fois visite à M. Molotov et il en tire des conclusions de concierge : les deux sont complices (mais il ne lui vient pas à l'idée que l'un ou l'autre sinon les deux pouvaient très bien jouer double jeu). Mais ce n'est pas tout.

Outre les omissions délibérées, les silences utiles, les mensonges (que, par exemple, à Varsovie pendant le soulèvement il n'y avait pas que des Polonais catholiques mais aussi des communistes ; que, par autre exemple, si les catholiques étaient vraiment opprimés par le régime communiste en Pologne après la guerre, ils n'auraient pas pu, comme on nous les montre, aller à milliers processionner à la Vierge Noire, etc.), il y a, naïveté confondante, la constante exaltation de ce que Piekalkiewicz met au-dessus de tout et au nom de quoi il juge le monde : la noblesse polonaise, la grandeur d'âme polonaise, le sens de l'honneur, le respect de la parole donnée, la bravache, le courage, le dévouement aveugles, bref, les vertus outragées du peuple polonais.

Par exemple, il nous demande d'admirer l'incroyable courage des lanciers polonais chargeant les tanks. Courage ? Douce folie plutôt, et l'applaudir, s'en féliciter relève sans coup férir d'un culte (réactionnaire) des valeurs morales et vertus ancestrales. De même, on est tenté de rire lorsque le bouillant commentateur du martyre polonais relève, avec quelque amertume, que le glorieux général qui mena la révolte de Varsovie se fia à la parole d'honneur d'un général communiste et n'en revint jamais ! Quelle est cette guerre, où il faudrait tenir compte des paroles et de l'honneur ? Piekalkiewicz ne se trompe-t-il pas de croisade ? Et encore l'étonnement qu'il manifeste en constatant que les généraux polonais qui luttèrent avec les Russes furent par eux décorés et investis de pouvoirs ? C'était bien la moindre des choses, et les Russes ne sont pas perfides au point de tenir pour traitres à la Pologne les communistes polonais... Bref, la Pologne éternelle de Piekalkiewicz est un mythe, comme l'idée même de Patrie, qu'entretiennent soigneusement les nostalgiques du passé — passé où ils n'avaient pas place.

Une chose encore : Michel Cournot, avec qui, ici, nous ne sommes d'accord guère plus d'une fois sur douze, n'est pas pour autant le « Jean-Jacques Gautier de la critique ciné ». Il serait même, tout au contraire, le seul qui, depuis François Truffaut, conserve au journalisme de cinéma l'efficacité sans quoi il n'a plus tant de raison d'être.

Jean-Louis COMOLLI.

Les oubliés

THE FLIGHT OF THE PHOENIX (LE VOL DU PHENIX) Film américain de Robert ALDRICH. **Scénario :** Lukas Heller, d'après le livre de Elleston Trevor. **Dialogues :** Robert Sherman, Michael Audley. **Images :** Joseph Biroc. **Musique :** Frank De Vol. **Décors :** William Glasgow, Lou Hafley. **Costumes :** Norma Koch. **Chorégraphie :** Patricia Denise. **Effets spéciaux :** James Halley. **Assistant :** William F. Sheehan. **Montage :** Michael Luciano. **Son :** Jack Solomon. **Interprétation :** James Stewart (Frank Towns, le pilote), Hardy Kruger (Heinrich Dorfmann), Richard Attenborough (Lew Moran, le co-pilote), Peter Finch (le capitaine Harris), Ernest Borgnine (Trucker Cobb), Christian Marquand (le docteur Renaud), Ian Bannen (Crow), Ronald Fraser (le sergent Watson), Dan Duryea (Standish), George Kennedy (Bellamy), Gabriele Tinti (Gabriele Scarnati), Alex Montoya (Carlos Reyes), William Aldrich (Bill Lawson), Peter Bravos (Tasso Charalampidis), Barrie Chase (Farida). **Producteurs :** Robert Aldrich-Walter Blake. **Production :** Associates Prod. - Aldrich Company, 1965. **Distribution :** 20th Century Fox. **Durée :** 2 h 20 mn.

PRESSURE POINT (PRESSURE POINT) Film américain de Hubert CORNFIELD. **Scénario :** Hubert Cornfield et S. Lee Pogostin, d'après une histoire de Robert Lindner. **Images :** Ernest Haller. **Musique :** Ernest Gold. **Décors :** Rudy Sternad. **Assistant :** Douglas Green. **Montage :** Fred Knudtson. **Son :** James Speak. **Distribution :** Sidney Poitier (Le docteur), Bobby Darin (Le patient), Peter Falk (Le jeune psychiatre), Carl Benton Reid (Le médecin-chef), Mary Munday (La tenancière du bar), Barry Gordon (Le patient enfant), Howard Caine (Le patron du bar), Anne Barton (La mère), James Anderson (Le père), Yvette Vickers (La femme ivre), Clegg Hoyt (Pete), Richard Bakalyan (Jimmy), Butch Patrick (Le camarade de jeux). **Production :** Stanley Kramer Prod., 1963. **Distribution :** Artistes Associés. **Durée :** 1 h 30 mn.

« Le Vol du phénix » d'Aldrich, plus qu'honorable, a été stupidement victime de cette mode antiaméricaine que viennent de lancer quelques faiseurs en mal de publicité (et qui va jusqu'à s'attaquer à l'inattaquable « Red Line » de Hawks!). Le sujet était magnifique (et il le reste, malgré quelques graves erreurs, surtout de scénario), qui raconte l'obstination dans la survie de quelques naufragés de l'air, échoués dans un désert. A partir de leur avion (cargo bifuselé), ils vont reconstruire, dans le plus pur (mais très fonctionnel ici) style 1925 la machine volante qui leur permettra de regagner le monde civilisé (inutile pour autant de traiter le film de raciste !). Le film est relancé à la fin par un gag énorme (incarné par Hardy Krüger) : ce constructeur aéronautique qui est leur seule chance de voir les morceaux de leur engin prendre forme volable n'est autre, en fait, qu'un constructeur de modèles réduits !

L'affrontement entre ce hardi Krüger et le vieux pilote scrongneugneux (James Stewart tenant avantageusement ici le rôle de notre bien sympathique Roquevert) était attendu et n'est pas mal rendu. Le malheur, c'est que des affrontements « psychologiques » de ce tonneau, il y en a tout au long du film. Et c'est d'autant plus dommage que la seule entreprise technique que constitue la réinvention et la refabrication de l'avion eût largement suffi à tenir le public en haleine, pour la bonne raison qu'elle constitue le seul intérêt du film. Sans compter qu'à partir simplement de la façon qu'a chacun de visser des boulons ou découper des ailerons, il était parfaitement possible de traduire les psychologie, tempérament, humeurs, complexes, nostalgies, caractères, trempes, idiosyncrasies de chacun.

Mais la fin est bien belle, avec l'essor de la machine à voler autocomposée, admirable variante de ce radeau d'aventure qui berce les rêveries des enfants depuis (environ) le milieu du siècle dernier.

Autre oublié, mais pour des raisons de distribution, et surtout de publicité (auxquelles il sera remédié) : « Pressure Point » de Hubert Cornfield. Drôle de sujet, là encore. Et immense. Le film traite en effet d'une forme particulière de délinquance : la délinquance politique, autrement dit : le transfert sur le plan politique de certains complexes et rêves de compensation. Le parti en question est en l'occurrence le parti nazi américain des années trente. Curieuse et passionnante gageure que de reconstituer par ce biais l'atmosphère de l'époque.

Au centre de l'œuvre, il y a la conscience brimée, survoltée, d'un enfant humilié, et le choc moteur du film est le fait que notre délinquant, une fois en prison, se trouve, lui, raciste à tous crins, psychanalysé par un Noir. Le choc n'est pas mal, mais le hic, c'est le carburant : la psychanalyse freudienne, laborieuse, scolaire, rampante (et, de par son principe même, limitée) quand il aurait fallu pour aborder une chose de cette taille, à la fois plus de modestie (donc moins de bonne conscience), et plus de pénétration.

Mais, à l'intérieur de ces limites, le ton de Hubert Cornfield, bien soutenu, fait son petit bonhomme de chemin, et il est relativement secondaire (bien que ça ne soit pas gentil du tout) qu'on lui ait remonté son film pour en faire un flash-back alors qu'il n'en devait pas être un. Tel qu'il est, en tout cas, le film aurait certainement pu obtenir davantage de succès aujourd'hui qu'on parle du nazisme (à tort et à travers d'ailleurs) comme d'un phénix sur le point de renaître. — Michel DELAHAYE.



Balthazar au hasard

(*suite de la page* 35)

Il y a narration, bien sûr, mais narration de cinéma. Alors que dans les autres films, le plan en lui-même a de l'intérêt. Bresson joue un jeu plus difficile et il parvient à un langage nouveau car ce qu'il dit n'a de l'intérêt que par le montage et le rythme.

Narboni Dans tous les autres films de Bresson, surtout les deux derniers, on trouvait ces plans bruts, inertes, fragmentaires, des débris de séquences en quelque sorte. La nouveauté dans « Balthazar », me paraît résider dans le mouvement, le rythme, la narration qui les emporte, à la fois plus souple et plus serrée, ramassée et détendue...

Delahaye Et l'opposition n'est pas entre ceux qui filment les pieds du gendarme ou le gendarme tout entier. Moi, je crois que Bresson continuerait à faire du cinéma, et du cinéma-Bresson même en filmant tout un bataillon de gendarmes. Je crois que c'est nous qui sommes en train d'extraire, du cinéma de Bresson, un système, ou une technique, mais l'essence de son cinéma ne réside plus du tout là.

Comolli Je crois, comme Narboni, que la nouveauté de « Balthazar » par rapport à l'œuvre de Bresson réside dans ce qu'il nomme la « narration » : on assiste ici à une précipitation des événements, à une multiplication des actes, des élans, des reculs, à une sorte d'éparpillement centrifuge des êtres et des objets, comme si le fait que Bresson ne puisse pas rester trop longtemps sur un visage ou sur un même détail — pour ne pas lui laisser le temps de trop signifier — comme si cette hâte l'obligeait à consommer plus de matière, à embrasser davantage. Et dans « Balthazar » il y a un équilibre compensateur entre fragmentation et ampleur, ellipse et parabole. Si bien que ces fragments montrés, qui sont censés ne plus rien signifier, finissent par signifier tout. Chaque plan de film ne montre que peu de choses, et vite, un geste ou deux, quelques objets, une parole, une phrase, et de même chaque scène ne comprend qu'une action réduite, ramassée. Mais ce peu de choses, ces éléments rares sont pris dans un tourbillon, dans une sorte de rage accumulatrice ou substitutrice, si bien qu'ils en acquièrent une résonance, une portée sans proportion avec leur minceur initiale : ils finissent par faire foule, par déborder de significations. Il y a un abîme entre le dépouillement des signes et la pléthore de leurs sens. Et c'est dans cet entre-deux où les rapports de signification sont ouverts, indéfinis, multiples, que circule le film. Comme s'il y avait, cette fois encore, un rapport inversement proportionnel entre la minceur de l'information et l'amplitude, l'intensité des émotions ou des réflexions qu'elle suscite...

Weyergans On retrouve le côté très français de Bresson, le côté litote...

Delahaye Bresson dit tout de même dans son entretien qu'il s'est davantage mis dans « Balthazar » que dans ses autres films.

Weyergans C'est-à-dire qu'il jette ses cartes. Il se dévoile beaucoup plus. Et puis, s'il y a narration et nouveauté, c'est d'abord dans ce fait capital dont on n'a pas assez souligné l'importance ; voilà un film où un animal est aussi important que les êtres humains, peut-être plus. Voilà un dévoilement.

Narboni Il se dévoile, mais pour masquer autre chose, un peu comme Hitchcock dans « Marnie » : tout ce qui, chez celui-ci, formait l'arrière-plan, le côté souterrain des films antérieurs passe ici au premier plan. On dit donc : « Marnie » est trop clair, par opposition aux « Oiseaux », ce qui est évidemment faux. Faire passer quelque chose en surface revient à masquer, obligatoirement, autre chose. Dans « Balthazar » la violence, la cruauté, l'érotisme sont clairement affichés. Mais le mystère reste entier, il est ailleurs. Beaucoup plus fort peut-être encore que dans « Pickpocket » ou « Jeanne », parce que non seulement sa nature nous est cachée, mais encore le lieu où il réside...

Delahaye Je crois que dans « Balthazar » cela vient du principe même du film qui reste hors de la compréhension totale du spectateur dans la mesure où ce qui s'y passe reste hors de la compréhension des personnages, et notamment du personnage central : l'âne. De plus : l'univers du film est un univers où chaque chose est jugée en fonction d'un ordre supérieur, qui n'est pas totalement intelligible à l'homme, un ordre qui, peut-être, relève du sacré. Et c'est en fonction de cet ordre que chaque être est placé, c'est-à-dire rejoint sa place ou perd sa place. Donc. le moindre déplacement du moindre élément du film porte une charge énorme de signification, que nous ressentons sans toujours la comprendre. Et comme, en plus, nous vivons maintenant dans un univers qui est totalement étranger à tout ordre de ce genre, un univers où plus rien n'assigne aux choses une place, positive ou négative, l'impression de mystère que donne le film en est encore renforcée.

Comolli Mais Bresson n'avoue pas adopter le parti du sacré, ni celui de l'âne...

Delahaye Bresson n'épouse pas telle ou telle cause. Simplement, son film se situe à l'intérieur d'un univers où les choses ont un sens. Une direction.

Comolli Tout y est logique, mais en même temps, cette logique est bien perverse...

Delahaye Justement, l'émotion que nous ressentons vient de ce que ces actions n'ont un sens, positif ou négatif, que par rapport à un certain axe de référence posé à l'intérieur du film, mais implicite, jamais défini. Et ce n'est en tout cas pas l'axe de telle ou telle morale précise.

Labarthe Je trouve que c'est l'axe qui est traditionnel. Ce qu'on voit n'a de sens que par rapport à quelque chose qu'on ne voit pas. Et ce quelque chose qu'on ne voit pas, c'est précisément tout ce background religieux de Bresson. Il tire parti — et c'est cela qui est formidable — il tire parti absolument de tout ce que l'homme a en lui de, disons réactionnaire, au sens aussi bien politique que religieux... C'est par rapport à cet aspect de l'homme que le film est fait. Alors on dit que Bresson est cet homme-là. Peut-être, mais peut-être aussi est-ce une ruse.

Delahaye Le film, en fait, qui est un peu plus complexe que cela, est fait par rapport à plusieurs axes : entre autres, celui que représente une certaine culture ou, disons, une certaine imprégnation culturelle : il faut être imprégné d'un certain nombre de notions, de valeurs, d'histoires, pour pouvoir se repérer parfaitement dans cette histoire d'âne. Cela dit, on se tromperait gravement, on limiterait considérablement le film si on voulait le réduire à telle ou telle référence trop précise.

Narboni Mais Bresson joue là-dessus, car il sait qu'on ne peut voir son film qu'en pensant justement qu'il est le film de Bresson, qui représente une certaine culture, et quand il dit : « Je voulais un âne noir pour qu'il soit à mi-chemin du fonctionnaire et du prêtre », c'est terrifiant : on voit que c'est lui-même qui offre toutes les interprétations possibles et qu'il joue déjà de cela... Il les inclut toutes dans le film, ce qui fait que tout ce qu'on peut en dire est forcément juste, mais aussi limité.

Delahaye Bresson joue sur tellement de tableaux à la fois qu'on ne peut pas arriver à les décrire tous... En même temps, il est trop facile d'en prendre un et d'« interpréter » le film en fonction de ce seul aspect.

Labarthe En tout cas, le plan sur lequel il se situe dans son entretien — celui du cinéma —, il est évident que ce plan ne représente que la moitié du film. On a toujours envie de lui dire : il manque l'autre moitié, celle dont vous ne parlez jamais, et vous savez que vous ne devez pas en parler. Cette autre moitié,

ce sont les axes de références implicites. S'il pouvait en parler, il les aurait mis ouvertement dans son film. Klossowski, lui, par exemple, donne ses axes à l'intérieur de ses livres. Bresson pas.

Delahaye C'est peut-être cela, justement, qui fait que Bresson est plus grand cinéaste que Klossowski n'est écrivain.

Labarthe Ça, je ne sais pas... En tout cas, « Procès de Jeanne d'Arc » était peut-être plus fort que « Balthazar », car dans celui-ci Bresson laisse tout de même deviner qu'il y a des arrière-plans, alors que dans le « Procès », Bresson effaçait beaucoup plus ses traces derrière lui.

Comolli Mais n'est-ce pas précisément qu'il veut se situer sur un plan où il n'y ait plus rien à comprendre ? Car en montrant qu'il y a des arrière-plans, et derrière les arrière-plans qu'il y en a d'autres encore, et qu'on ne finirait pas de les épuiser, il veut peut-être tout simplement signaler qu'il est vain ou ridicule d'essayer de les épuiser... Il y a de l'ironie et de la perversité dans ce brouillage systématique des pistes. Si bien que la seule piste qui ne soit pas brouillée et qui puisse servir est celle de cette ironie. Ainsi, il y a plusieurs moments très caractéristiques où Bresson renverse complètement, en une phrase ou en une image, ce qu'il venait d'énoncer précédemment. Lorsque la mère dit : « Mon Dieu, faites que mon mari vive car je n'ai que lui au monde », le plan suivant montre le mari mort. Ou c'est Arnold disant : « Je ne boirai plus jamais d'alcool. » Plan suivant : il se saoule.

Narboni Il y avait déjà des choses de ce genre dans « Pickpocket ». Le « Oui, bien sûr tu vas guérir », à la mère, et le plan suivant montre la messe d'enterrement dans l'église. Mais je trouve que là l'impact est encore plus fort. Car Bresson joue de la chose même avec laquelle il venait de nous émouvoir.

Comolli Dans « Balthazar » il ne s'agit même plus de jouer des sentiments : ce sont des plans, des phrases qui s'annulent terme à terme, c'est l'ironie froide de la logique.

Labarthe Bresson dit qu'il faut toujours montrer l'effet avant la cause. Or, dans « Balthazar », il y a un plan de la noria qui tourne, entraînée par l'âne. Et le plan suivant montre le liquide qui tombe goutte à goutte dans un récipient. Autrement dit : le premier plan montre la cause, le second l'effet. C'est vraiment du cinéma didactique. Donc, il faut donner à la formule de Bresson un autre sens : ce qui est important, ce n'est pas tant de montrer l'effet avant la cause, c'est de montrer la partie pour signifier le tout, et il se trouve que cette partie est parfois l'effet, parfois non. Parfois rien du tout : il s'agit tout simplement de montrer le moins possible pour signifier le plus. Autrement dit : il faut que ce qu'on montre soit toujours en deçà de ce qu'on veut signifier.

Delahaye Pas forcément, ou pas seulement. En fait, le problème se pose en termes de rendement. Toute chose montrée doit l'être avec son rendement maximum. Il s'agit donc, en fonction de cela, d'éliminer tout ce qui ferait redondance, et en même temps de ne jamais dépasser le seuil au-dessous duquel le rendement faiblirait.

Labarthe Autrement dit : ce que Bresson reproche au cinéma qui n'est pas le sien, c'est avant tout son entropie...

Weyergans Dans les films que le cinéma de Bresson rend détestables, on voit des choses qui peut-être auraient été intéressantes si elles avaient été suggérées, mais il n'était pas du tout indispensable de les filmer.

Delahaye Mais le cinéma de Bresson n'est pas le seul où l'indispensable soit filmé. Par ailleurs, personne ici ne met en doute que Bresson déteste absolument tout. Or, s'il est certain qu'il déteste beaucoup de choses, déteste-t-il absolument tous les films ? Je n'en suis pas sûr. Il reste très discret là-dessus (et c'est aussi une attitude). En tout cas, il est plus souple et plus curieux qu'on ne croit, puisqu'il va voir tous les films...

Comolli De toute façon, ses films sont moins rigides que ses principes. Il y a dans ses films bien des beautés qui échappent à sa théorie, ou qui n'en relèvent pas directement.

Delahaye Et il le sait. Il aime cela : ça fait partie du hasard...

Labarthe Bresson a dit un jour qu'il s'en fallait de peu que « Goldfinger » ne soit un grand film : il aimait tout particulièrement le plan où l'on voit un type armé d'un couteau reflété dans l'œil de la fille que Bond embrasse. Qu'est-ce qui pouvait lui plaire là ? Parce que c'est un truc très bateau, très naïf...

Delahaye Mais montrer la partie pour signifier le tout c'est aussi très naïf. Ce n'est rien d'autre que ce qu'on appelait autrefois du « langage cinématographique ».

Comolli Montrer la partie pour le tout, utiliser à fond la synecdoque, cela aboutit au résultat inverse : à tout mettre sur le même plan. C'est pourquoi il est difficile dans « Balthazar » de distinguer ce qui est symbolique de ce qui ne l'est pas : d'une certaine manière tout y est symbole d'autre chose.

Narboni A la limite, le cinéma de Bresson pourrait n'être fait que d'inserts, avec la différence qu'ici l'insert ne représente pas une accentuation ou une précision supplémentaire, il reste fragment de signification au même titre que les autres.

Labarthe Ces fragments n'ont pas le statut d'inserts. Pourquoi, par exemple, y a-t-il dans beaucoup de films policiers des inserts sur le revolver de l'assassin ? Pour obtenir un signifiant très fort, alors que le signifié l'est déjà : c'est de l'entropie. Bresson cherche exactement le contraire de cette surenchère.

Narboni Mais à partir des mêmes éléments. C'est le fameux bouton de porte dont parlait Bazin, sauf qu'on ne sait même pas s'il y a un assassin derrière la porte, ni si on va tourner le bouton.

Delahaye En ce sens, on peut dire que « Balthazar » est un film parfait, exactement comme on dit qu'il y a des crimes parfaits. On voit le résultat, mais qu'est-ce qu'il y a derrière ? Ce n'est pas montrer l'effet avant la cause, mais l'effet sans la cause. Et même si l'on pressent ce qu'il y a derrière, la preuve nous en manquera toujours.

Narboni Et Bresson est encore plus fort qu'on ne croit, puisqu'il a prévu même cette interprétation : il y a dans « Balthazar » un crime mystérieux dont on ne connaît ni l'auteur, ni la victime, ni les mobiles, ni même le mode d'accomplissement.

Delahaye Ici, nous sommes en plein labyrinthe borgesien...

Labarthe On n'en finirait pas de dénombrer les mystères. Par exemple, la scène des peintres sur l'âne, qui vont vers la cascade et parlent d'art, c'est une sorte de morceau de cinéma-vérité que rien ne relie au reste du film...

Weyergans L'âne est simplement témoin d'une forme d'imbécillité, et cette imbécillité est celle de la critique.

Delahaye Je ne sais si Bresson a voulu montrer purement et simplement l'imbécillité, mais il regarde certainement avec une grande ironie une certaine forme de critique. Par exemple, celle qui s'amuse à déchiffrer les symboles. Dans toutes les grandes œuvres — Bresson y compris — tout peut finalement être symbole, et il devient inutile de faire un numéro d'interprétation à partir de telle ou telle chose prise, presque arbitrairement, comme symbole, et affectée de telle ou telle signification. Ce genre d'interprétation est toujours faisable, et même facile, d'autant plus que ça ne risque jamais d'être faux, mais on aboutit à une vérité tellement partielle, et qui vous distrait de tellement d'autres choses, que c'est comme si elle était fausse. J'ai entendu l'autre jour un type qui interprétait la signification de l'eau dans « Balthazar ». Eh bien, il avait sûrement raison, car l'eau a forcément une signification : il suffit de la chercher, c'est pas sourcier, mais après ça, est-on plus près du film ?

Narboni Mais quand l'artiste dit : « Ce n'est pas moi qui peins la cascade, c'est la cascade qui peint à travers moi », est-ce que Bresson se moque vraiment ? Je n'en suis pas sûr du tout.

Delahaye Peut-être son ironie vient-elle du fait qu'il a pris justement ses distances vis-à-vis d'une chose qui, en soi, pourrait n'être pas bête, mais dont on ne sait absolument pas si, dite de cette façon et par ce type, il faut la prendre au sérieux ou non. Bien sûr que s'il avait fait dire à l'artiste une chose évidemment bête, la scène n'aurait plus eu de sens.

Labarthe Dans l'entretien des « Ca-



hiers », Godard dit à Bresson : « Vos autres films ressemblaient à des lignes droites, celui-ci est fait de cercles concentriques. » Et Bresson disait : « Si c'est cela, c'est manqué », car il recherche la ligne droite. Moi, j'ai effectivement ressenti cela : le film n'est pas une ligne droite, comme le sont « Jeanne d'Arc » et « Pickpocket ».

Comolli C'est qu'il y a une plus grande profusion d'éléments, mais il n'empêche que sa ligne est extrêmement droite puisque tout se retrouve à partir de l'âne. Il y a donc bien des cercles, mais qui ont tous des intersections avec la droite que constituent le film et le chemin de l'âne.

Narboni Dans tous les autres films de Bresson il y a une droite qui est parcourue par un personnage. C'est ce qui donne l'impression d'une plus grande rigueur. Mais ce qui est magnifique dans « Balthazar », c'est qu'il y a toujours cette ligne, seulement cette fois les différents tronçons sont pris en charge par des personnages différents... Bien sûr, la clé de voûte du récit est l'âne, mais Bresson l'abandonne souvent pour s'attarder sur tel ou tel autre personnage, Marie, Arnold, Gérard, sans que le fil soit rompu. Même dans l'ordre de la temporalité, le film est étrange, fascinant, parce que dix ans pour un âne, c'est presque toute une vie. A la fin, on dit : « Il est vieux, il va mourir bientôt », et autour, on voit les gens qui n'ont pas tellement changé dans leur aspect, qui n'ont pas tellement vieilli. Comme si l'histoire de Balthazar était celle, archi-concentrée, de ceux qui l'entourent. Buñuel, dans « L'Ange exterminateur », auquel « Balthazar » me fait par instants penser, avait filmé la maison, puis la scène de l'église, que sa brièveté rendait plus intense. Bresson a réussi à mener de front les deux temporalités.

Delahaye On peut dire aussi que l'axe principal du film est comme une barre aimantée qui attire la limaille, et la limaille forme de part et d'autre de l'axe des figures bizarres et précises qui évidemment distraient parfois l'attention de l'axe principal. Il n'empêche que c'est autour de l'axe que s'ordonnent ces petites figures.

Labarthe D'habitude, justement, chez Bresson, on n'est pas distrait. Ici, bien sûr, on sent toujours la droite, mais dans « Jeanne d'Arc » on ne la sentait pas. On y était. On était la flèche qui allait au but. Ici, au contraire, on se dit : « Ah ! comme c'est merveilleux, comme tout est bien aimanté. » Moi, je crois qu'il reste quelques parcelles de limaille qui ne se rattachent pas à l'axe. Or, Bresson lui-même dit que si on a l'impression que son film est dispersé, il est raté.

Weyergans Ce qui est curieux, et que je me contente de constater, c'est que tout le monde se réfère toujours à ce que dit Bresson.

Narboni Cela vient de ce qu'il y a peu de cinéastes qui, parlant de ce qu'ils font, mettent en cause leurs films, le cinéma en général, et l'art même du cinéma.

Weyergans Mais il ne faudrait pas, à partir de ce qu'il dit, considérer ce qu'il fait sous un angle purement intellectuel. Je crois, moi, qu'il est très obtus à l'abstraction.

Delahaye En tout cas, pour nous référer, une fois de plus, à ce qu'il dit, il ne faut pas oublier qu'il déclare travailler aussi par instinct, par intuition. Et pour nous référer au film, il ne faudrait pas oublier qu'il raconte certaines choses, à l'intérieur d'une certaine vision, en un sens assez cruelle, du monde, et que tout cela nous est dit à travers un personnage qui est l'âne.

Comolli L'apport de l'âne dans ce film, c'est qu'il est sans doute le premier héros passif du cinéma. Il est un fil conducteur en négatif.

Labarthe Justement, la ligne droite de Bresson est ici en négatif, alors que d'habitude elle est matérialisée par la trajectoire d'un personnage. Ici, il dessine une ligne dont le dessin tend à disparaître. Le film pourrait très bien continuer après la mort de l'âne. Ce qui est intéressant, pour reprendre l'image de tout à l'heure, c'est l'aimantation, et finalement l'âne n'est plus que cette sorte de qualité abstraite qui permet au film d'être.

Weyergans Pourquoi le film devrait-il continuer après la mort de l'âne ? Dans « Jeanne d'Arc », une fois Jeanne d'Arc brûlée, il n'y a pas de raison de poursuivre le film, ou alors montrer De Gaulle inaugurant une statue de Jeanne d'Arc.

Labarthe Ce qui intéresse Bresson, c'est le film. L'âne n'était qu'un prétexte, un moyen d'amener les personnages. Le problème était : comment faire un film sur un certain nombre de personnages qui résumeraient les étapes de la vie ? Et l'âne est venu là à titre de véhicule, c'est une simple fonction. Même si Bresson dit le contraire.

Weyergans Je pense exactement le contraire ; Bresson s'est dit : « Comment faire un film sur un âne ? »

Comolli Choisir de montrer le monde à travers un âne, c'est trouver l'équivalent du neutre des écrivains.

Delahaye Ce qui frappe, c'est que le porte-parole soit justement celui qui ne porte pas de parole et qui ne comprend pas la parole. Et ici je vais citer l'article de M.-C. Wuillemier dans « Esprit », qui vient de nous arriver : « Il est de l'innocent une interprétation familière : celui qui ne comprend pas. Victime innocente, Balthazar est le symbole tragique du non-sens. » Bresson a fait voir le monde à travers quelqu'un qui exprime de façon évidente le fait qu'on ne comprend pas. L'âne était nécessaire pour nous faire comprendre que le monde et le mal et la souffrance, nous ne les comprenons pas.

Labarthe L'âne n'est pour Bresson que ce qui lui permet de faire un film. La preuve, c'est que faire exister un âne dans un film, n'est possible que par le montage. Il avait donc, enfin, pour la première fois, un être vivant qui se comporte comme un objet, c'est-à-dire qui ne pouvait signifier que par le montage. Cela lui permettait de faire un film qui n'ait de sens que parce que c'est un film, et pas parce que c'est un âne, si je puis dire. Finalement, c'est presque uniquement un truc technique, un procédé.

Weyergans Quand on dit que l'âne ne comprend pas, c'est complètement crétin. L'âne comprend. C'est ça qui est intéressant. Et quand Bresson dit : « L'âne, c'est moi », c'est ce qu'il veut dire.

Delahaye Même si l'âne comprend, il a, de toute façon, un mode de compréhension qui est irréductible au nôtre. A la limite, on peut penser que ce qu'il comprend nous est incompréhensible.

Labarthe L'âne n'est toujours pour lui qu'un moyen. Un moyen de réaliser un film en lui donnant la temporalité qu'il veut. Une temporalité qui n'en est pas une, en fait. Une façon de trouver son angle, et une façon qui lui permet de toujours s'en tirer.

Weyergans Il n'y a pas que l'âne. Il y a cette confrontation de l'âne et des autres animaux où l'âne a l'air tellement plus intelligent que les autres. Il les comprend, tandis qu'eux ne le comprennent pas.

Comolli Les gros plans d'animaux de « Balthazar » sont d'une certaine façon l'aboutissement de la direction d'acteurs bressonnienne : ils atteignent cette neutralité totale qu'il était difficile d'obtenir avec des êtres humains.

Weyergans Bresson n'aboutit pas au neutre ; il part neutre : c'est autre chose.

Labarthe Dans la mesure où Bresson a toujours cherché à exprimer ces choses à travers des objets, ou des automatismes, il était fatal qu'il en arrive à mettre en scène un animal : quelqu'un qui n'a pas d'expression. Et avec cet élément brut, neutre, il reconstitue, grâce au montage, l'émotion.

Narboni Je ne crois pas juste de dire que l'âne est inerte, opaque, une présence brute et insensible, l'aboutissement d'un personnage de Bresson au stade d'objet pur. Plusieurs fois, il réagit dans le film : au cirque, quand il voit Arnold, il provoque un petit scandale qu'on applaudit comme un numéro bien réglé, il se met à braire au mo-

ment où Gérald et Marie sont dans la grange, et souvent ainsi. D'autres fois, au contraire, il ne laisse rien paraître... Seulement, ses réactions ou son absence de réactions ne sont pas interprétables à coup sûr. Peur, colère, joie dans le premier cas, jalousie dans le second, qui peut le dire ? En ce sens, Balthazar se trouve être le plus expressif des acteurs bressonniens : il court, hurle, réagit, mais l'important est que nous ne savons pas à quoi ça répond. Jeanne et le picpocket étaient en ce sens plus fermés, plus secrets, mais leur secret et leur solitude mêmes étaient récupérables par nous en tant quel tels. Finalement, une intériorité cohérente, même mystérieuse, peut être plus facile à désigner qu'une extériorité physique, sans repères pour nous. Aussi, jamais les personnages de Bresson n'ont été aussi isolés, d'une part les uns des autres, mais aussi du spectateur.

Weyergans Mais on ne sait jamais non plus dans quelle mesure les personnages comprennent ou non. Et souvent on voit très bien que l'âne ressent quelque chose.

Labarthe Il ne s'agit pas de ce que l'âne ressent ou pas. Cela dépasse la psychologie. L'âne est un point de vue, un angle. Par le truchement de l'âne, Bresson nous met en condition pour regarder enfin les personnages comme il veut que nous les regardions. C'est-à-dire comme lui les voit.

Weyergans Mais le merveilleux, c'est qu'il réussisse à nous émouvoir sans aucun anthropomorphisme. On est ému à la fin par la mort de l'âne uniquement parce qu'on voit mourir un âne, qui reste toujours un âne.

Delahaye Nous sommes émus devant l'âne parce que nous le voyons comme un bloc sensible, en même temps, ce bloc de sensibilité, nous ne le pénétrons jamais.

Weyergans Alors là, c'est à cause de cette différence radicale entre les quatre derniers films de Bresson et le reste du cinéma. Si on est sensible à Bresson (et pour l'être, il convient d'être insensible au reste), on « pénètre » l'âne.

Labarthe Une sensibilité au sens catégorial du terme, oui. Mais étant donné que Bresson nous montre son film et l'angle qu'il faut épouser pour comprendre son film (c'est-à-dire le regard de l'âne, puisque l'âne c'est lui), pour que le spectateur voie le film comme Bresson, il faut passer par l'âne qui est une sorte de relais et on peut se demander si « Jeanne d'Arc » n'était pas plus fort, puisque là le relais était détruit.

Delahaye Mais je ne suis pas sûr que Jeanne d'Arc ne soit pas un âne, ni que le pickpocket ne soit pas un âne. Nous avons dans tous les cas un être qui poursuit une existence et des raisonnements sans aucune commune mesure avec ceux qui l'entourent. Il y a affrontement de deux univers étrangers l'un à l'autre, régis également par deux sensibilités absolument différentes. Et le pickpocket finit en prison, comme Jeanne au bûcher, et l'âne tué à coups de feu. Dans « Le Condamné à mort », on avait un peu la même chose, à l'inversion près : dans un monde de prisonniers, celui qui menait une autre existence que les autres était celui qui ne vivait que pour se libérer.

Weyergans Jeanne était quelqu'un qui ne faisait aucune différence entre le naturel et le surnaturel. L'âne non plus ne fait pas de différence.

Delahaye On peut dire qu'il ne fait pas de différence entre ce qui est animal et ce qui est humain. Dans tous les cas, on a des personnages centraux qui fonctionnent à partir d'une autre catégorie de la pensée que ceux qui les entourent. Et le pickpocket le précise lui-même : le plaisir de voler, c'est celui de se sentir dans un autre monde. Et il y a quelque chose qui indique cela dès le début de « Balthazar » : c'est le braiement de l'âne qui coupe brutalement la musique. C'est-à-dire qu'on a les deux limites extrêmes du langage (et qui ne sont d'ailleurs plus des langages) : d'une part ce qui dépasse le langage, la musique, de l'autre, une sorte d'infralangage. Et c'est la juxtaposition brutale des deux choses qui produit un effet extraordinaire.

Labarthe L'âne serait le dernier avatar du héros bressonnien. Il arrive à avoir un héros qui n'a aucun des inconvénients du héros traditionnel auquel on pouvait encore rattacher Jeanne d'Arc et le pickpocket.

Mais si on parlait un peu des détails ? Par exemple les sous-titres : « Les années passent... »

Weyergans C'est un exemple du soin constant de Bresson pour son spectateur. « Les années passent... » : Bresson est très fier de ce sous-titre, parce qu'il adore ce qui est écrit (cf. aussi l'insert sur le panneau « Propriété à vendre ») et que cela lui permettait de montrer Marie adolescente sans heurter. On est loin d'un procédé académique...

Delahaye C'est une des beautés du film que ce souci constant du spectateur, ce souci de toujours lui donner comme des signes de piste pour se retrouver dans le film. Aucun des détails importants du film n'est isolé. On a toujours des chaines de détails qui se recoupent, se confirment. Ainsi dans la scène de la cascade : les premiers touristes parlent de la cascade, mais on ne la voit pas. Les seconds ne parlent pas de la cascade, mais la scène aboutit à la cascade, devant laquelle se tient Arnold. C'est un exemple entre autres de la façon extraordinaire dont le film est construit.

Narboni Pour en revenir à l'idée de ligne droite : on voit que dans le film la coexistence des éléments, même des plus antinomiques (par exemple l'infralangage et la musique), cette coexistence ne rompt jamais la ligne. Le braiement interrompt la sonate, ensuite la sonate reprend au moment où elle a été abandonnée.

Weyergans Si Bresson a fait ça, le braiement imbriqué dans la sonate, c'était pour accoutumer son spectateur au braiement, afin que ce braiement ne soit pas ridicule mais émouvant lorsqu'on l'entend pour la première fois dans le film. On voit ainsi dans quel sens son travail est concerté.

Comolli Bresson réussit à plier à son cadre absolument tout ce qu'il veut. S'il lui arrive de réduire les choses, c'est toujours en leur faisant donner leur maximum d'effet, et sans jamais les simplifier. Elles restent complexes. Par exemple, lorsqu'il s'agit de caractériser les personnages, il y a une très grande abondance de notations. Il y en a six ou sept pour indiquer chez Klossowski l'avarice — ce qui pourrait paraître contradictoire avec l'économie de moyens.

Delahaye C'est aussi que chez Klossowski il n'y a pas seulement l'avarice. Il y a d'abord une sorte de volonté morbide, maniaque (une autre forme de l'orgueil, qu'on a déjà vu) à l'intérieur de laquelle l'argent occupe une grande place. Mais l'avarice n'est pas seule en cause.

Weyergans Il y a aussi l'érotisme dans le personnage du marchand de grain.

Delahaye Mais je ne crois pas qu'il s'agisse là exactement de ce qu'on entend aujourd'hui par érotisme.

Weyergans Moi, j'ai l'impression d'avoir vu, avec « Balthazar », le seul film érotique qui existe.

Labarthe Lorsque la fille passe la main sur l'âne, c'est fantastique. On ressent une espèce de trouble. On voit ce que recherche Bresson : la sensation, sans même qu'on sache exactement comment la définir.

Delahaye En même temps, Bresson s'est payé le suprême luxe (qui est une suprême honnêteté ou une suprême ruse) de formuler ce trouble de façon à ce que, formulé, il soit défini, c'est-à-dire aussi exorcisé. C'est la scène où les deux blousons noirs épient la fille et où l'un d'eux, se référant à la mythologie, dit que la fille pourrait bien être amoureuse de l'âne.

Weyergans C'est un film où tout est prévu, mais en même temps que la conscience très nette du tout, il y a tout de même une sorte d'abandon à ce que Bresson appelle la sensation.

Delahaye Et au hasard.

Comolli Je me demande si ce fameux hasard, désigné comme tel dès le titre, et au gré de quoi le film semble se plier, n'est pas en fait — ruse suprême — ce qu'on appelle aussi Providence, ou Destin, ou Dieu, car ce qui est terrifiant, dans ce film, c'est sa logique froide, la détermination de toutes les actions et de toutes les surprises. C'est un « hasard » qui sait tout ordonner, qui commande et qui est obéi.

Delahaye Il y a les deux. Tout arrive par hasard et tout devait arriver. Le destin et le hasard ont toujours fait bon ménage.

Narboni Le vent souffle où il veut, mais aussi où il peut.

12 films français

Au hasard Balthazar, film de Robert Bresson. Voir dans notre nº 170 : Petit Journal (Téchiné) ; nº 177 : Testament de Balthazar ; nº 178 : entretien avec Robert Bresson ; dans ce numéro, table ronde p. 32, et critique dans notre prochain numéro.

Barbouze Chérie, film en couleurs de José Maria Forque, avec Mireille Darc, Jacques Sernas, Venantino Venantini, Marilu Tolo, Harold Sakata. — Nième et insupportable parodie des histoires d'espionnage, se déroulant à Ibiza, avec pour carotte un sceptre couvert de pierreries. Une bonne volonté désarmante dans la recherche de gags farfelus, encore plus inefficaces que l'adaptation française de « Miss Shumway jette un sort ». Scénario hyper-masochiste de Sernas, qui s'accorde un rôle de fils-père, avec une douzaine de gosses en bas âge. — M. M.

La Curée, film en scope et couleurs de Roger Vadim, avec Jane Fonda, Peter Mac Enery, Tina Marquand, Michel Piccoli. — Meilleur film de Vadim depuis plusieurs années, confirmant qu'il n'est ni le libertin, ni le pervers, ni ce prince des mathématiques érotiques qu'il passe pour être auprès de nos moralisateurs chagrins, mais un faux roublard et vrai naïf. Echec inévitable donc avec Sade et Laclos, mais réussite avec cette histoire de Phèdre zolesque et de sombres traitrises, plus près finalement (dans ce qu'en a fait Vadim du moins) des romans populaires que des noirceurs de Racine, Balzac, voire de Zola. Pas la moindre once de perversité *ni* de trouble. Vadim a beau en rajouter dans le cérémonial érotique et le rituel ludique de ses amants, habiller son Hippolyte en Gengis-Khan et Jane Fonda en prostituée, tout cela reste parfaitement sain et bon enfant : à peine plus subversif que certain sketch de « Hier, aujourd'hui, demain », infiniment moins que n'importe quel coin de plan de Bresson, Hawks ou Visconti (celui de « Il Lavoro »). Restent le plaisir évident que Vadim a pris à fignoler son petit objet, un gros travail, inégalement efficace (choix et direction — Piccoli et Fonda surtout — des acteurs, décors d'une laideur qui finit par exister, photo et couleurs...), des références à de nombreux films (entre autres « Pierrot le fou » et « Une vie »), des fausses pistes de scénario touchantes à force de rouerie évidente (les chiens, les fusils) et la curieuse présence d'un Orient de bazar à tous les niveaux (politique, esthétique, décoratif, mélodique). Joliesse de la verroterie, charme de la pacotille, honnêteté du clinquant. Mais aussi une vérité révélée sur Jane : elle est (bien) faite pour jouer le drame. J. N.

Et la femme créa l'Amour, film de Fabien Colin, avec Olivier Despax, Juliette Villard, Diana Lepvrier, Béatrice Altariba, Claudine Coster. — Une intrigue des plus fluettes relie tant bien que mal d'assez laids et nombreux déshabillages. La mise en scène de ce sous Max Pecas qu'est M. Fabien Colin permet de s'en payer une bonne tranche. — A. J.

Les Iles enchantées, film en couleurs de Carlos Vilardebo. — Voir, dans notre nº 166-167 Contingent 65 1 A (Moullet), p. 60 et critique dans ce numéro p. 73.

La Ligne de démarcation, film de Claude Chabrol. — Voir critique dans notre prochain numéro.

La Longue marche, film de Alexandre Astruc. — Voir dans notre nº 174 : Petit Journal, et critique dans notre prochain numéro.

Les Ruses du Diable, film de Paul Vecchiali, avec Jean-Claude Drouot, Geneviève Thénier, Danielle Ajoret, Michel Piccoli. — Voir dans notre nº 171 : Petit journal, nº 178 : Contingent 66 1 A (Delahaye), et critique dans notre prochain numéro.

Trois enfants dans le désordre, film en scope et couleurs de Leo Joannon, avec Bourvil, Jean Lefebvre, Rosy Varte, Anne-Marie Carrière. — Le para Léo, après l'abjecte parenthèse qui a nom « Fort du fou », revient à la lignée de ses pantalonnades d'avant-guerre, dans le style de « Vous n'avez rien à déclarer ? » (remaké par le non moins remarquable Jean Boyer). Encore avait-il à cette époque à animer quelques fortes natures (Saturnin Fabre, entre autres). Aujourd'hui, c'est Bourvil et le débile professionnel Jean Lefebvre, nouveau couple de corniauds issus d'on ne sait trop quelles fausses couches spirituelles. Plus quelques moutards immondes, la couleur (volontiers tricolore) et les affriolantes Rosy Varte et Anne-Marie Carrière, stratégiquement canalisées (car Léo, le saviez-vous, est aussi Président du Festival du film militaire de Versailles). Abject, vous dis-je. — J.A. F.

Un homme et une femme, film en couleurs de Claude Lelouch. — Voir, dans notre nº 179 : Cannes 66 (Mardore), et critique dans ce numéro p. 67.

Un soir à Tibériade, film de Hervé Bromberger, avec Raymond Pellegrin, Pascale Petit, Evi Keingstein. — Œuvre à la gloire des ingénieurs français, des barrages, de la police israélienne et de l'irrigation. A ce propos, les miracles n'ont lieu qu'une fois. — J.-L. C.

Le Volcan interdit, film en couleurs de Haroun Tazieff. — Pour ce qui est de la beauté des volcans en éruption et de l'aventure vécue par Haroun Tazieff, renvoyons au texte de Jean-Luc Godard (nº 93, p. 53) sur « Les Rendez-vous du Diable », infiniment supérieur à ce « Volcan interdit » que l'on peut voir toutefois pour des documents nouveaux et un son remarquable, entièrement recréé, signé Michel Fano. Redoutable commentaire de Chris Marker (dit par Pierre Vaneck) : M. Homais béat d'admiration devant l'Homme et la Science enfin maitres et possesseurs de la nature. — J. B.

13 films italiens

Amore in 4 dimensioni (L'Amour en quatre dimensions), film en scope et couleurs de Jacques Romain, Massimo Mida, Gianni Puccini, Mino Guerrini, avec Michèle Mercier, Sylva Koscina, Philippe Leroy. — Quatre sketches au déroulement si prévisible, dont un directement issu d'une jolie nouvelle de Maupassant (les Tombales), qu'on finit par tenir pour preuves de génie les menues perversités du moins bête : « L'Amour et l'Art », par Gianni Puccini. C'est « Le Mépris », plus « Eve » au masculin ! — M. M.

Berlino appuntamento par le spie (Berlin, opération Laser), film en scope et couleurs de Vittorio Sala, avec Dana Andrews, Anna Maria Pierangeli, Brett Halsey, Gastone Moschin, Tania Beryl. — Du peplum à l'espionnage en passant par le porno, Sala suit la courbe (descendante) de beaucoup de ses confrères italiens. Les gadgets de rigueur sont évidemment présents au rendez-vous, mais pas le laser annoncé. — P. B.

Il boia scarlatto (Vierges pour le bourreau), film en scope et couleurs de Max Hunter (M. Pupillo), avec Mickey Hargitay, Walter Brandt, Moa Thai, Rita Klein, John Turner. — Une équipe de photographes et jolies filles se laisse enfermer dans un mystérieux château pour réaliser un roman-photo de terreur (style « Satanik », dont les premiers épisodes traduits en français paraissent depuis trois mois). Le propriétaire du château, un mégalomane misogyne, qui se croit la réincarnation d'un Gilles de Rais italien, en profite pour assassiner ses visiteurs l'un après l'autre. Vaste escroquerie, où Max Hunter se révèle un champion des plans

28 juin

inutiles et du tirage à la ligne. Chaque image dure au moins trente secondes de trop. Quant à la bouffonnerie du personnage d'Hargitay et de son texte, elle dégoûterait du cinéma d'épouvante le midi-minuiste le mieux endurci. — M. M.

Il dominatore del deserto (Le Vainqueur du Désert), film en scope et couleurs de Amerigo Anton, avec Kirk Morris, Rosalba Neri, Furio Meniconi, Helene Chanel, Paul Muller. — Le beau Nadir sauvera la belle Fatma qu'Omar enleva pour le harem de son tyrannique usurpateur maitre, Youssouf. Ouf ! C'est-à-dire qu'y en a mare, qu'la Fatma l'avait bien dit mon z'ami qu'y avait rien à dire. — J.-P. B.

La donna di notte (Les Nuits capiteuses), film en scope et couleurs de Nino Loy, avec Los Machucambos, Katherine Dunham et des attractions de music-hall. — Si l'érotisme, dans une certaine mesure, c'est la frustration, soyez assuré que ces « Nuits capiteuses » sont des plus érotiques. M. C.

I magnifici brutos del West (Les Terreurs de l'Ouest), film en scope et couleurs de Fred Wilson (Marino Girolami), avec Darry Cowl et Les Brutos. — Version texane du « Cher Disparu ». Pendant près d'une heure, Darry Cowl adopte le point de vue du mis en bière, moins réussi cependant que certain passage de « Vampyr ». Sans compter que Los Brutos, malgré leur bonne volonté, brûlent moins allègrement les quatre planches que les Stooges chez Aldrich. — J. N.

New-York chiama Super Dragon (New York appelle Super Dragon), film en scope et couleurs de Giorgio Ferroni, avec Ray Danton, Margaret Lee, Marisa Mell, Jess Hahn, Carlo d'Angelo. — Pariscope : « Un professeur hollandais a mis au point une drogue qui transforme les humains en robots obéissants ». Et les réalisateurs ? — M. C.

Sandokan contro il Leopardo di Sarawak (Léopard de la Jungle Noire), film en scope et couleurs de Luigi Capuano, avec Ray Danton, Guy Madison, Franca Bettoja, Mario Petri, Alberto Farnese. — Les pernicieux délices de Capuano semblent avoir définitivement fixé notre cher Ray Danton. Il n'a pas — hélas — emporté la patrie à la semelle de ses souliers. Lointaine est l'époque du chat agile et nerveux. Aujourd'hui, pauvre tigre ou léopard vacciné : la chute d'un calife. — J. N.

Se permette parliamo di donne (Parlons femmes), film de Ettore Scola, avec Vittorio Gassman, Sylva Koscina, Eleonora Rossi Drago, Antonella Lualdi, Jeanne Valerie. — Dans la tradition du défoulement sexuel qui envahit Cinecitta, ce film tient une honnête moyenne. Parmi la suite des sketches, qui ne valent pas « Les Monstres », bien sûr, mais enterrent sans peine le cinéma commercial français, notons les progrès vertigineux de la licence et du matriarcat. — M. M.

Signore e Signori (Ces messieurs dames), film de Pietro Germi, avec Virna Lisi, Gastone Moschin, Alberto Lionello, Nora Ricci, Olga Villi. — Voir, dans notre n° 176 Lettre d'Italie (Bontemps) et dans notre n° 179 : Cannes 66 (Moullet).

I tre Centurioni (Les Trois Centurions), film en scope et couleurs de Roberto Mauri, avec Roger Browne, Mimmo Palmara, Tony Freeman, Lisa Gastoni, Mario Feliciani. — C'est le battant qui fait la bagarre. Trois troupiers, du temps d'Héliogabale, jeune empereur débauché qui abandonne un peu trop à leur sort les colonies, dites provinces, romaines, sont démobilisés. Ils restent ensemble, et continuent à se battre, toujours pour l'Empire. C'est à Mousta, du temps où les soldats, dits centurions, portaient la minijupe. — J.-P. B.

Un dollaro bucioto (Le Dollar troué), film en couleurs de Kelvin Jackson Paget, avec Mongomery Wood (Giuliano Gemma), Evelyn Stuart (Ida Galli), Peter Gross, John Mac Douglas, Frank Farrel. — Nouvelle contrefaçon, moins drôle que la « Poignée de dollars » de Leone, réalisée dans les campagnes latines. Même la post-synchronisation en anglais, effectuée par des voix monocordes, trahit les pseudonymes yankees. Sage mise en scène de série B, fastidieuse et dénuée de surprise, sans le délire et le bluff visuel qui rendent tolérables certains westerns italiens. — M. M.

077 Opération Sexy, film de Jess Frank (Jesus Franco), avec Danik Patisson, Georges Rollin, San Martin. — Jesus Franco est une machine qui n'arrête pas de tourner. Mais cela n'a rien pour nous emballer. — J.-L. C.

8 films américains

Apache Rifles (La Fureur des Apaches), film en couleurs de Williams H. Witney, avec Audie Murphy, Linda Lawson, Michael Dante, John Archer, Robert B. Williams. — Remake aussi fidèle que dissimulé de « Indian Uprising » de Ray Nazarro. Pour qui connait la première version (sinistre), la seconde (tout aussi sinistre) n'appelle que l'abstention, les fautes de raccords étant dix fois plus nombreuses que les apparitions du micro (déjà conséquentes), le sujet (valeureux soldats pris entre les prospecteurs et les Indiens) éculé et l'interprétation hideuse. — P. B.

Batman (Batman), film de Lambert Hillyer, avec Lewis Wilson, Douglas Croft, J. Carrol Naish, Shirley Patterson, Stanley Price. (1943). — Sorti furtivement, avec gêne presque, par la Columbia, le « Batman » réalisé en 1943 par Lambert Hillyer n'est certes pas le meilleur serial américain inspiré d'aventures parues en bandes dessinées. La convention et l'outrance règnent ici au point de caricaturer les personnages. Les dialogues sont réduits à l'essentiel, mais pour une fois les scénaristes (McLeod, Swacker et Fraser) de ce cliffhanger manquent gravement d'imagination. — M. C.

The Flight of the Phoenix (Le Vol du Phénix), film en couleurs de Robert Aldrich. — Voir critique dans ce numéro p. 75.

Love Has Many Faces (L'Amour a plusieurs visages), film en couleurs de Alexander Singer, avec Lana Turner, Cliff Robertson. — Là où Mad Dougall réussissait, Singer échoue en partie, mais sa profonde sincérité et son goût manifeste (déjà présent dans ses précédents films : « Vent Froid en Eté » et « Psyche 59 ») pour des situations absurdement mélo finissent par forcer l'attention. Là où Sirk par exemple juge qu'il va trop loin et décide d'arrêter la scène, Singer la poursuit. Vieille habituée du mélo, Lana Turner est évidemment là, et Ruth Roman, affamée de jeunes athlètes. — P. B.

Red Line 7000 (Ligne Rouge 7000), film en couleurs de Howard Hawks. — Voir critiques dans ce numéro p. 20.

Stagecoach (La Diligence vers l'Ouest), film en scope et couleurs de Gordon Douglas, avec Ann Margret, Alec Cord, Michael Connors, Red Buttons, Bing Crosby. — Le scénario reste remarquable. Les innovations, à défaut d'être du Ford sont du Gordon Douglas plutôt en forme. Efficace donc et soigné. Ann-Margret pas mal du tout. Bonne seconde équipe. — J. B.

The Third Day (Le Témoin du Troisième Jour), film en panavision et couleurs de Jack Smight, avec George Peppard, Elizabeth Ashley. — Cette année, les amnésiques se portent aussi bien que les agents secrets mais cette histoire n'est pas faite pour nous faire préférer les premiers. — P. B.

A Tiger Walks (Les Pas du Tigre), film en couleurs de Norman Tokar, avec Brian Keith, Vera Miles. — A partir d'un fait divers (l'évasion d'un tigre débonnaire), tous les éléments les plus intéressants de l'American Way of Life sont mis en branle : police, politiciens corrompus, soldats belliqueux, etc. Le fait que le film soit une production Disney, et impose donc de grands rôles aux gosses, amoindrit considérablement le sujet mais, par éclairs, ce petit « Gouffre aux Chimères » accroche. — P. B.

5 films anglais

Alfie (Alfie le Dragueur), film en scope et couleurs de Lewis Gilbert, avec Michael Caine, Shirley Anne Field, Shelley Winters. Voir nº 179, Cannes (Téchiné). Quelle que soit la dose de prétendue vulgarité introduite dans un film, elle demeurera toujours très en-deçà de la vulgarité et de la médiocrité naturelles des hommes. L'intolérance générale envers « Alfie » révèle combien de difficultés rencontrerait un film d'une totale liberté. Considéré avec plus de recul, « Alfie » me paraît être un cousin bâtard de « Il Bdone », qui nous parlait fort bien de l'imposture, de l'égoïsme et de la solitude. Dommage qu'un rire salace ait troublé ce propos. — M. M.

Born Free (Vivre libre), film en panavision et couleurs de James Hill, avec Virginia McKenna, Bill Travers. Une production avisée peut-elle admettre que soient filmés dans un même plan le lion et le chasseur : tel est le problème qui ne s'est pas posé : les fauves sont inoffensifs comme des starlettes. Et si Foreman sépare souvent l'homme de l'animal c'est question de paresse, non de style, car il n'est ici de bêtes sauvages qu'à l'image, trop humaine de ceux qui les ont filmées. — P. Df.

Counterfeit Plan (Un tueur s'est échappé), film de Montgomery Tully, avec Zachary Scott, Peggie Castle, Mervyn Johns, Sydney Tafler, Lee Patterson. (1957). — Les prisons françaises laissent déborder la pègre jusqu'en Angleterre. Ce grand sujet est traité dans un style « prohibition ». — J.-L. C.

Mademoiselle (Mademoiselle), film en scope de Tony Richardson, avec Jeanne Moreau, Ettore Manni, Keith Skinner, Umberto Orsini, Jacques Monod. Voir compte rendu de Cannes (Fieschi) dans notre précédent numéro.

The Wrong Arm of the Law (Jules de Londres), film de Cliff Owen, avec Peter Sellers, Lionel Jeffries, Bernard Cribbins, Dany Kaye, Nanette Newman. — La police et les gens du milieu unissent leurs efforts pour retrouver un trio de faux policiers. La présence d'un perceur de coffres allemand, relatif sosie de Michel Mardore, confère un attrait particulier à cette comédie pas drôle. Celle de Peter Sellers est plus étonnante. — M.M.

4 films allemands

Der Junge Törless (Les Désarrois de l'Elève Törless), film de Volker Schloendorff. — Voir, dans notre nº 179 : Entretien Schloendorff, Cannes 66 (Bontemps) et critique dans notre prochain numéro.

Komissar X jagd auf unbekannt (Commissaire X traque les Chiens Verts), film en scope et couleurs de Frank Kramer, avec Tony Kendall, Brad Harris, Maria Perschy, Danielle Godet. — Nouveau superflic du genre police parallèle, ce Commissaire X ne se distingue guère de ses tristes confrères. Quant aux chiens verts promis par le titre, ce ne sont que de vulgaires accapareurs d'or. — P. B.

Das Mädchen in den Mini (La Fille au monokini), film de Paul Milan, avec Karin Field. — Navrants loopings d'un monoplace autour d'un quadragénaire de charme. Souffre par ailleurs d'un commentaire trop austère. — A. J.

Der Olprinz (L'Appat de l'or noir), film en scope et couleurs de Harald Philipp, avec Stewart Granger, Pierre Brice, Macha Méril. — La série des Winnetou tranche sur la banalité des westerns européens par sa volonté d'imposer quelques mythes (Winnetou, Old Shatterhand, Old Surehand) que l'on retrouve de film en film. Mais on retrouve aussi la platitude des réalisateurs. — P. B.

2 films espagnols

Las Malditas Pistolas de Dallas (Les Pistolets Maudits de Dallas), film en scope et couleurs de Joseph Trader, avec Fred Beir, Evy Marandis. — Western dilatoire par excellence, les poursuivants-poursuivis, justiciers-hors-la-loi passant leur temps à s'accorder de mutuels délais. Tout cela suit son petit train-train, fleurant bon l'ennui. Notons qu'il faut prendre « maudits » au sens « interdits », le personnage principal ne faisant aucun usage, au mépris de toute vraisemblance historique locale, d'armes à feu. — J. N.

El Zorro cabalga otra vez (Le Serment de Zorro), film en scope et couleurs de Ricardo Blasco, avec Tony Russell, Maria José Alfonso. « Peut-on travailler à une bulle ? » (Francis Ponge, Du Savon). A.J.

2 films portugais

Dom Roberto (Dom Roberto), film de Ernesto de Souza. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Passaros de Asas cortadas (Les Oiseaux aux ailes coupées), film de Artur Ramos, avec Paulo Renoto, Leonia Mendes. — Confronter le monde des valets à celui de leurs maitres, telle fut la règle d'un jeu tout autre que celui auquel Ramos nous convie. Et, sans même évoquer d'aussi illustres précédents, on regrette la marge trop grande entre un résultat (où retiennent surtout l'attention : le manque d'habileté, de maturité et d'acteurs) et des intentions, louables au demeurant, surtout en contexte portugais. — J. B.

1 film canadien

Nobody Waves Goodbye (Départ sans Adieu), film de Don Owen. — Voir critique dans notre nº 179.

1 film hongrois

Almodozasok Kora (L'Age des Illusions), film de Istvan Szabo. — Voir, dans notre nº 170 : Petit Journal ; nº 179 : Entretien avec Istvan Szabo et critique dans ce nº, p. 70.

1 film polonais

Folnifecte Passion (Mourir pour Varsovie, ex Passions polonaises), film de Janusz Piekalkiewicz. — Voir, dans notre nº 158 : Berlin 64 (Delahaye), et critiques dans ce numéro, p. 74.

1 film tchécoslovaque

O Necem Jinem (Quelque chose d'autre), film de Vera Chytilova. — Voir, dans notre nº 156 : Cannes 64 (Moullet) et critique dans notre prochain numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Patrick Brion, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Pierre Dubœuf, Jean-André Fieschi, Albert Juross, Michel Mardore et Jean Narboni.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : Nº 6, **2 F** - Nºs 7 à 89, **2,50 F** - Nºs 91 à 147, **3 F** - Nºs 148 à 172, **4 F** - Numéros spéciaux : 42, **3,50 F** - 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - 161/162, **8 F** - 166/167, **6 F** - 173, **7 F** - **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nºs 1 à 50, **épuisée ;** Nºs 51 à 100, **3 F** ; Nºs 101 à 159, **à paraitre.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

